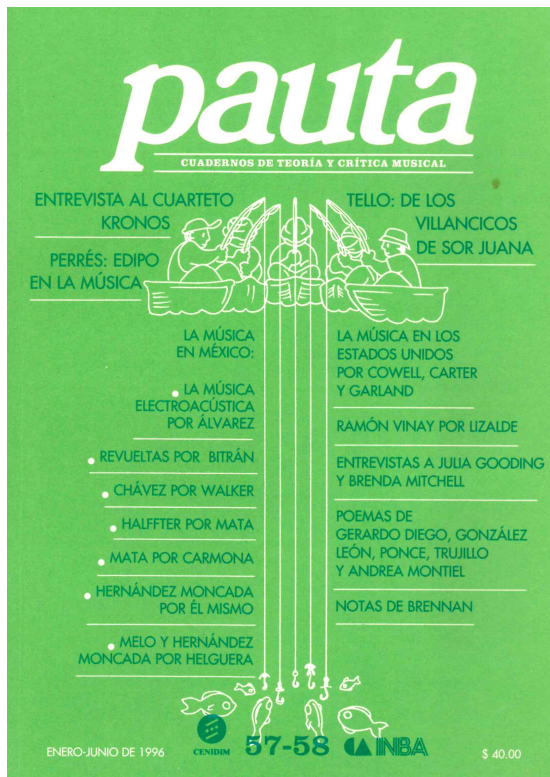


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 57-58. Cuadernos de teoría y crítica musical, enero-junio de 1996,  
México: Conaculta, INBA, Cenidim.

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ENTREVISTA AL CUARTETO  
KRONOS

PERRÉS: EDIPO  
EN LA MÚSICA

TELLO: DE LOS  
VILLANCICOS  
DE SOR JUANA



LA MÚSICA  
EN MÉXICO:

• LA MÚSICA  
ELECTROACÚSTICA  
POR ÁLVAREZ

• REVUELTAS POR BITRÁN

• CHÁVEZ POR WALKER

• HALFFTER POR MATA

• MATA POR CARMONA

• HERNÁNDEZ MONCADA  
POR ÉL MISMO

• MELO Y HERNÁNDEZ  
MONCADA POR HELGUERA

LA MÚSICA EN LOS  
ESTADOS UNIDOS  
POR COWELL, CARTER  
Y GARLAND

RAMÓN VINAY POR LIZALDE

ENTREVISTAS A JULIA GOODING  
Y BRENDA MITCHELL

POEMAS DE  
GERARDO DIEGO, GONZÁLEZ  
LEÓN, PONCE, TRUJILLO  
Y ANDREA MONTIEL

NOTAS DE BRENNAN



ENERO-JUNIO DE 1996

CENIDIM

57-58

INBA

\$ 40.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES  
**Rafael Tovar y de Teresa**  
*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE  
BELLAS ARTES  
**Gerardo Estrada**  
*Director General*

**Fernando García Torres**  
*Coordinador General de Música*

**José Antonio Robles Cahero**  
*Director del Centro Nacional de  
Investigación, Documentación e  
Información Musical "Carlos Chávez"*

## **pauta**

*Director:* **Mario Lavista**  
*Jefe de redacción:* **Luis Ignacio Helguera**  
*Consejo editorial:* **Federico Bañuelos / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona / Daniel Catán /  
Luis Jaime Cortez / Gerardo Deniz / Rodolfo Halffter (†) / Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) /  
Guillermo Sheridan / Juan Villoro**

*Diseño:* **Bernardo Recamier**  
*Corrección:* **Marina Graf**

Precio del ejemplar: \$ 20.00 en el país más gastos de envío, 7 U.S. dólares en el extranjero.  
Suscripción anual: \$ 70.00 en el país más gastos de envío, 35 U.S. dólares en el extranjero.  
Distribución: **Yael Bitrán**, *Coordinadora de Documentación*, CENIDIM.

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

**pauta**  
CENIDIM / Centro Nacional de las Artes / Torre de Investigación, 7º. piso /  
Calzada de Tlalpan y Río Churubusco / Col. Country Club /  
04220 México, D. F. / Tel. 420 44 15 / Fax: 420 44 54.

**pauta** no se hace responsable de materiales no solicitados.

Certificado de Licitud de Título No. 9414  
Certificado de Contenido No. 2755

CENIDIM  
DI FUSION

# **pauta**

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM  
DI FUSION

Vol. XVI, Nos. 57-58, enero-junio de 1996

## SUMARIO

|  |    |   |     |
|--|----|---|-----|
| Presentación   | 3  | <b>Andrea Montiel</b><br>Trino de puñales                                     | 76  |
| <b>Aurelio Tello</b><br>De los villancicos de Sor Juana                        | 5  | <b>Ramón Montes de Oca</b><br>Entrevista al Cuarteto Kronos                   | 80  |
| <b>Manuel Ponce</b><br>Dos poemas  | 27 | <b>Henry Cowell</b><br>El sabor de la música<br>norteamericana                | 95  |
| <b>Arón Bitrán</b><br>Los cuartetos de Silvestre Revueltas                     | 30 | <b>Elliott Carter</b><br>El fundamento rítmico de la<br>música norteamericana | 101 |
| <b>Gloria Carmona</b><br>Eduardo Mata, compositor                              | 36 | <b>Peter Garland</b><br>Tradición experimental<br>en América                  | 110 |
| <b>Javier Álvarez</b><br>La música electroacústica en México                   | 41 | <b>Gerardo Diego</b><br>Cinco poemas  | 128 |
| <b>Francisco González de León</b><br>Cuaderno de música                        | 50 | <b>Rafael Muñoz</b><br>Entrevista a Julia Gooding                             | 132 |
| <b>John L. Walker</b><br>La música de cámara para oboe<br>de Carlos Chávez     | 52 | <b>Eduardo Lizalde</b><br>Ramón Vinay, grande Otelo                           | 140 |
| <b>DOCUMENTOS</b>  |    |   |     |
| <b>Eduardo Mata</b><br>Palabras en el concierto-homenaje<br>a Rodolfo Halffter | 60 | <b>Roberto García Bonilla</b><br>Entrevista a Brenda Mitchell                 | 145 |
| <b>Eduardo Hernández Moncada</b><br>El compositor frente a su obra             | 63 | <b>Julio Trujillo</b><br>Dos poemas   | 150 |

**José Perrés**

El mito de Edipo en la historia  
de la música

152

### NOTAS SIN MÚSICA

**Luis Ignacio Helguera**

Requiems (Juan Vicente Melo,  
Eduardo Hernández Moncada y otros)

186

**Juan Arturo Brennan**

Discos

190

### LA MUSA INEPTA

**Luis Ignacio Helguera**

200

**Juan Arturo Brennan**

202

### COLABORADORES

207

Tercera de forros:

Lección de música  
por **Juan Vicente Melo**

Pautas de **Julio Ponce**

—¿Qué es? —me dijo.

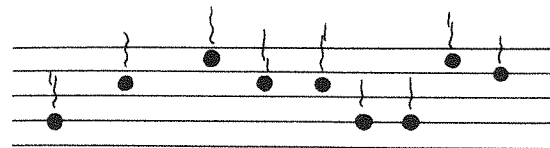
—¿Qué es qué? —le pregunté.

—Eso, el ruido ese.

—Es el silencio...

Juan Rulfo, "Luvina".

## PRESENTACIÓN



La reunión de música mexicana, presidida por el astro de Sor Juana Inés de la Cruz, de nuestra entrega anterior, se prolonga en la presente. Aurelio Tello nos extiende una relación de sus interesantes pesquisas alrededor de la melodiosa y enigmática monja, sobre la cual, concluye de modo paradójico, “mientras más sabemos, menos sabemos”. Cerca de Sor Juana hemos colocado al devoto poeta Manuel Ponce, de quien nos comenta Gabriel Zaid que “se interesó tanto en la música que llegó a intentar la composición”, y también a Francisco González León, quien cultivó en sus poemas otra clase de devoción: la de los ambientes provincianos y las cosas sencillas. Presentamos un conjunto de textos sobre algunos pilares de la música mexicana del siglo XX: una aproximación técnica de John Walker a la música camarística para oboe de Carlos Chávez, un sugerente escrito de Arón Bitrán sobre los espléndidos cuartetos de Silvestre Revueltas a raíz de la edición del tercero —el predilecto de Eduardo Mata, nos cuenta Bitrán—, un reconocimiento juvenil y apasionado de Eduardo Mata al generoso magisterio de Rodolfo Halffter, un preciso comentario sobre las escasas pero sólidas composiciones de Mata debido a la pluma de Gloria Carmona y un necesario recuento de la música electroacústica mexicana realizado por el compositor Javier Álvarez. Despedimos también en este número a dos queridos veracruzanos, amigos de *Pauta*: el compositor y maestro Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) y el escritor y crítico musical Juan Vicente Melo (1932-1996).

A este conjunto mexicano hace vecindad y contrapunto una serie de artículos sobre la música en Estados Unidos redactados por un viejo innovador y pionero en la experimentación sonora (Henry Cowell), una de las figuras representativas de la música contemporánea (Elliott Carter) y un musicólogo que tiende puentes entre la música norteamericana y la música latinoamericana (Peter Garland). Como complemento del panorama ofrecemos al lector una entrevista al Cuarteto Kronos, agrupación que se ha destacado como una de las más interesantes en su tipo no sólo por su virtuosismo instrumental sino por su ampliación ecléctica del repertorio contemporáneo, por su peculiar manejo de la imagen y la mercadotecnia, y por el insólito logro de masificar el interés en un género tan selecto como el cuarteto de cuerdas.

Un tercer conjunto es vocal y lo integran un sentido homenaje de Eduardo Lizalde al gran tenor chileno, amigo de México, Ramón Vinay —enterrado hace unos meses en Chillán, muy cerca, como debe ser, de otra gloria chilena: Claudio Arrau—, además de sendas entrevistas a dos jóvenes cantantes, Julia Gooding y Brenda Mitchell, que nos hablan, desde perspectivas muy diversas, del oficio lírico y del más personal, el más espontáneo de los instrumentos musicales.

Con la publicación de los poemas de Gerardo Diego conmemoramos, doblemente, el centenario del natalicio del vate español y el cincuentenario luctuoso de su coterráneo Manuel de Falla, destinatario de esa primera, luminosa composición que puede definir tan bien la estética del segundo como la poética del primero. Nos acompañan también los poemas de Julio Trujillo y Andrea Montiel, las pautas de Julio Ponce, la audioteca de Brennan y doña Musa Inepta.

*And last but not least*, dos lecciones de música y medicina impartidas en consultorios del Dr. José Perrés y —ver tercera de forros— el Dr. Juan Vicente Melo.

**Luis Ignacio Helguera**

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XIV, Nos. 53-56, enero-diciembre, 1995

|   | No.            | Página           |
|---|----------------|------------------|
| <b>MÚSICA Y MÚSICOS</b>   |                |                  |
| <b>Aharonián, Coriún</b><br><i>Sobre Mestizo y la problemática espacio-sonido</i>                               | 53-54          | 85-89            |
| <b>Álvarez, Javier</b><br><i>Estrategias compositivas en la música electrónica</i>                              | 53-54          | 95-106           |
| <b>Álvarez del Castillo, Fernando</b><br><i>John Forsman</i>  | 55-56          | 67-71            |
| <b>Bartók, Béla</b><br><i>Música y raza pura</i><br><i>Música mecanizada</i>                                    | 55-56<br>55-56 | 96-99<br>102-116 |
| <b>Carmona, Gloria</b><br><i>Gerhart Muench</i>   | 55-56          | 31-40            |
| <b>Cortez, Luis Jaime</b><br><i>Joaquín Gutiérrez Heras: la búsqueda de lo irremplazable</i>                    | 55-56          | 54-60            |
| <b>De la Cera, Manuel y Roger Díaz de Cossío</b><br><i>Discografía de Eduardo Mata</i>                          | 55-56          | 164-177          |
| <b>Díaz de Cossío, Roger y Manuel de la Cera</b><br><i>Discografía de Eduardo Mata</i>                          | 55-56          | 164-177          |
| <b>Fürst-Heidtmann, Monika</b><br><i>Autenticidad sin folklore: el compositor venezolano Alfredo del Mónaco</i> | 53-54          | 54-60            |

los poetas contemporáneos de Sor Juana que, como ella, escribían versos por encargo.

Mi aproximación a esta veta de la obra poética de la Décima Musa parte del hecho incontrovertible de que su autora los concibió como textos destinados al canto. Y una mirada así sólo podía darse estableciendo la relación entre Sor Juana y los compositores de su época, haciendo precisiones sobre la consolidada tradición del uso del villancico en las festividades litúrgicas y viendo qué proyección tuvieron sus versos en recintos catedralicios situados más allá de la Nueva España: la América hispana y la propia España.

Cuatro tópicos me sirven de pilares para desarrollar este tema.

### *I. De sones, tañidos y músicas varias en los maitines catedralicios.*

Nada surge, en ningún lado, espontáneamente. Tampoco lo fue la creación de villancicos en la época colonial. La iglesia católica de la Nueva España, al implantar su uso, no hizo sino seguir la tradición que provenía desde el siglo XVI en las catedrales españolas, de la misma manera que había instaurado en las nuestras las capillas musicales (es decir, los conjuntos de cantores e instrumentistas), el empleo del órgano y el cultivo de la monodía gregoriana y la música polifónica. Pasado el proceso evangelizador desarrollado en la primera parte del siglo XVI, en el que la enseñanza del canto llano y del canto de órgano cumplió un papel decisivo en la conversión de los naturales y de los negros traídos a América, el fomento y desarrollo de la música catedralicia se dio como un hecho natural. El término “música catedralicia” designa aquí a la que se usó en los diferentes servicios religiosos a través del año litúrgico, incluida no sólo la música latina (o del *officium divinum*), sino también las canciones de alabanza en lengua vernácula (*villancicos*).

De origen antiquísimo, el oficio divino estaba estructurado para santificar por medio de su rezo las horas principales del día. Bajo el nombre común de horas canónicas, se sucedían cada tres horas los oficios de maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. Las llamadas “horas mayores”, maitines, laudes y vísperas, daban lugar a la música polifónica; las demás, conocidas como “horas menores”, sólo permitían el uso del canto gregoriano. Todas y cada una de las horas constan de oraciones, salmos, himnos, lecturas, invocaciones, saludos y responsorios.

En la liturgia vigente al comienzo del Renacimiento, los maitines ya estaban estructurados, por regla general, en tres Nocturnos que a su vez se componían, cada uno, de tres salmos con sus correspondientes antífonas, después de los cuales se leían tres Lecciones y a cada una de las cuales seguía un Responsorio. En las fiestas importantes, en lugar del último responsorio (o sea el tercero del tercer Noctur-



Sor Juana. Grabado del siglo XIX.

no) se cantaba el himno *Te Deum Laudamus*. Había variantes, pero la estructura general era esa. Los maitines se decían a la media noche.

Fue en los albores del siglo XVI cuando se inició una costumbre que tendría gran trascendencia en el desarrollo de la música en España, y en consecuencia en la América hispana, en los siglos siguientes: la de sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana. Según el primer biógrafo de Fray Hernando de Talavera, ex confesor de la reina Isabel la Católica y primer arzobispo de Granada, fue éste quien introdujo tal costumbre. En la *Breve summa de la santa vida del Reverendísimo y Bienaventurado don Fray Hernando de Talavera* se lee que “En lugar de responsos (= responsorios) hacía cantar algunas coplas devotísimas, correspondientes a las liciones. Desta manera atraía el santo varón a la gente a los maitines como a la misa. Otras veces hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción”. Y aunque esta práctica instituida por el padre Talavera fue sujeta a críticas y maledicencias no logró desterrarse y muy al contrario, como lo afirma José de Sigüenza, otro de los biógrafos de Talavera, de aquí “quedó la costumbre en toda España de hacer estas fiestas y regocijos de música en los maitines y oficio divino”.

Extendida la costumbre desde Aragón y Cataluña hasta Andalucía y a las colonias en América, ya encontramos en nuestro continente las primeras muestras de villancicos para maitines apenas terminando el siglo XVI, como lo testimonian aquellos compuestos para la fiesta del Arcángel Miguel por Tomás Pascual, compositor indígena de la misión de San Juan Ixcoi, Guatemala, entre 1599 y 1600. En el virreinato de la Nueva España el repertorio de villancicos más antiguo que conocemos es el que está contenido en el cancionero de Gaspar Fernández, un compositor portugués que sirvió como maestro de capilla en Guatemala primero (entre 1599 y 1604) y en la Puebla de los Ángeles después (entre 1604 y 1629, en que murió). El esplendoroso manuscrito reúne 301 composiciones de las cuales un noventa por ciento lo constituyen villancicos para las diversas festividades del año litúrgico. Escrito entre 1609 y 1616 sobre textos de poetas como Lope de Vega, Joseph de Valdivielso, Fernán González Eslava o Alonso de Ledesma, contiene romances, chanzonetas, jácara, guineos, negrillas, villancicos en lengua indígena, ensaladas y piezas que continúan la tradición del villancico polifónico español de los siglos XV y XVI.

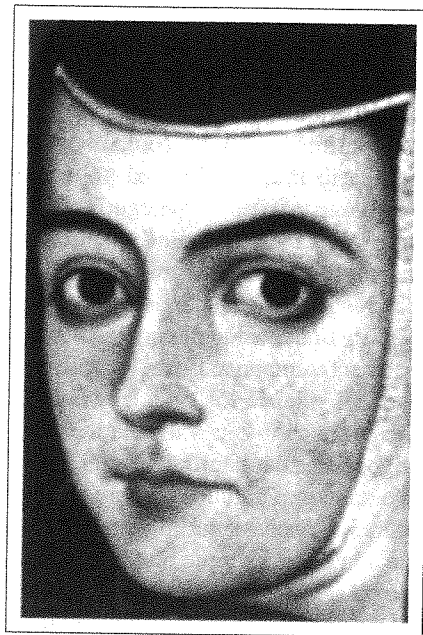
Estas y otras músicas similares fueron sonadas durante el siglo XVII en las catedrales de México, Puebla y Oaxaca, las cuales mantuvieron un ininterrumpido ritmo de actividades musicales en todo similar a las que les sirvieron de modelo para su organización y funcionamiento: la de Toledo, primada de las Españas, y la de Sevilla, que tenía el rango de metropolitana. Esto quiere decir que, como en Es-

paña, nuestras catedrales contaban con una capilla musical integrada por un maestro de capilla, un número no muy grande de cantores todos hombres, de seises o niños de coro que reemplazaban a las voces femeninas y de ministriles o instrumentistas que doblaban las partes vocales de la polifonía. También significa que los maestros de capilla componían la música para las festividades importantes del calendario litúrgico, ya sea polifonía en latín o villancicos en lengua autóctona (castellano, vizcaíno, gallego, portugués o náhuatl), en latín macarrónico para las piezas de carácter cómico, o en el español que hablaban los negros conversos al cristianismo. Y asimismo, quiere decir que nuestros compositores siguieron en todo los rasgos estilísticos de la música barroca española del siglo XVII, por completo distinta de aquella que comúnmente solemos denominar barroca: la de los luteranos Telemann y Bach, la del quizá pragmáticamente anglicano y buen burgués Haendel y la de los mundanamente católicos Vivaldi, Corelli o Scarlatti, quizá estos últimos más cerca de la música española de Juan Butista Comes, de Juan Hidalgo, Sebastián Durón, Miguel Irizar, Pedro de Ardanaz o Diego José de Salazar, sólo para citar algunos nombres ilustres que apenas en los últimos años empiezan a figurar en las historias, diccionarios, enciclopedias y antologías de música, pero sin que aún se les otorgue un lugar por sus propios méritos en cualquier aproximación a la música del siglo de oro.

Cuando Sor Juana Inés de la Cruz fue requerida para escribir las letras de los villancicos que habrían de ser cantados en algunas de las varias festividades del calendario litúrgico, ya el uso de tal forma poético-musical estaba absolutamente consolidado en todo el ámbito hispanoamericano. Pero como los estudios e investigaciones sobre la música catedralicia en España y América tienen no más de medio siglo, aún es necesario hacer algunas pertinentes aclaraciones a las afirmaciones que han sostenido numerosos estudiosos que se han ocupado de los villancicos sorjuanianos, a veces con no poco amor y admiración por la obra de nuestra monja, pero también con bastante fantasía y desconocimiento de lo que en realidad ocurría con la práctica musical de la época colonial.

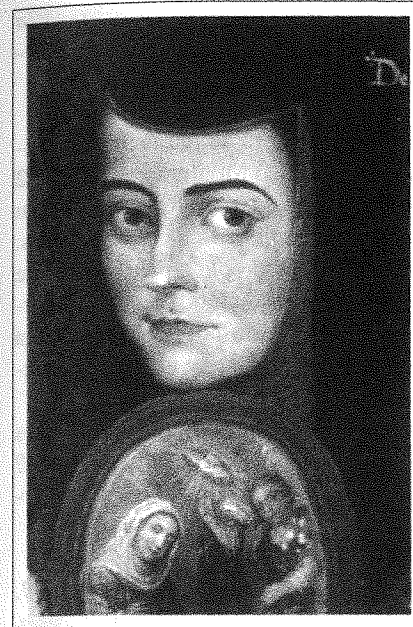
Amado Nervo en su pionero libro *Juana de Asbaje* escribe que “...corrieron impresos algunos villancicos, a los cuales muy probablemente ella puso música”. Don Ezequiel Chávez, contundente, afirma que “Las composiciones que Sor Juana escribió para que fueran cantadas, recitadas y representadas por el pueblo en las iglesias, los villancicos, son particularmente interesantes...”. El maestro Julio Jiménez Rueda, en el capítulo XXXI de su *Sor Juana Inés de la Cruz en su época*, con rendido fervor, afirma que “ella misma le pone música a estos villancicos. Que además de poeta sabía componer dulces melodías”. Anita Arroyo, haciendo eco a Ezequiel Chávez, también asevera que Sor Juana escribió sus villancicos “para ser cantados por los negros, indios y mestizos” y aventura la afirmación de que “fue-

ron escritos a vuela pluma, probablemente al par de la música que debió componer la propia corista de la comunidad que era Juana". Octavio Paz sólo tangencialmente alude a la participación de los músicos en las celebraciones catedralicias en las que se cantaban villancicos. Sostiene que "Todavía no sabemos cuánto se pagaba a los poetas y cuánto a los músicos o si algunos de ellos estaban adscritos permanentemente a los templos y catedrales" y deja implícita la colaboración de los segundos al asentir que los villancicos eran "la expresión del fervor de poetas y músicos". Ya en años más recientes, Juan Galaviz en su *Juana Inés de la Cruz*, emulando a Paz, se refiere al empleo de los villancicos en las catedrales como una verdadera institución patrocinada por fundaciones y, lleno de dudas, intenta explicar el papel de la música:



"Se dice que eran *cantados* —escribe— porque efectivamente la mayor parte del texto era interpretada mediante el canto o al menos introducida o acompañada por la música".

Los villancicos se cultivaron con profusión en las catedrales españolas y americanas cuando menos desde principios del siglo XVII. La letra la proporcionaba un poeta al maestro de capilla quien, como trabajaba a sueldo para la catedral que ocupaba sus servicios, tenía la obligación de componer la música. Los encargados de interpretar estas piezas eran los integrantes de la capilla musical y lo único que se imprimía eran los textos en pequeños cuadernillos que se vendían o regalaban a los asistentes a los oficios de maitines que se celebraban en los recintos catedralicios. Ninguna partitura de villancico ha sobrevivido impresa ni en España ni en América, salvo el caso aislado de una de la catedral de Segovia, por cierto con texto de Sor Juana. Toda la música con la que se cantaron los villancicos del siglo XVII era de corte polifónico, siempre original y distinta para cada ocasión y escrita en partes sueltas para cada cantante o instrumentista de la capilla musical, por lo que no había posibilidad de que el pueblo la aprendiese para cantarla. Solía ser frecuente la reutilización de textos para músicas diferentes y aún para festividades radicalmente distintas.



El que Sor Juana supiera o no música es un asunto que nada tiene que ver con la composición de la polifonía con la cual se cantaron sus textos. La composición musical, una actividad intelectual como la creación poética, era un coto reservado a los hombres. Y en el terreno musical no hay, hasta ahora, rastro alguno de una figura equivalente a la de la monja jerónima, si se exceptúa el solitario y extraño caso de la madre María Joachina Rodríguez cuyo nombre aparece en la portadilla del villancico *Músicos ruiseñores* del convento de la Santísima Trinidad de Puebla, como si ella fuera la autora de la pieza. Pero los villancicos de catedrales fueron obra exclusiva de los maestros de capilla, para regocijo y alimento espiritual de los fieles, ya fueran estos españoles, indios, negros, criollos, mestizos o de cualquier casta que existió en la época.

Con el tiempo se fue haciendo fuerte la costumbre de cantarlos acompañados de acciones representacionales, pero siempre reemplazando a los responsorios de los oficios de maitines según la festividad de que se tratara y sólo en contados casos tuvieron lugar en la misa o en otro rito litúrgico como las presentaciones en el templo o las profesiones de hábitos.

El autor de las letras, y es el caso de Sor Juana, tenía la obligación de conocer los géneros musicales asociados al villancico y escribir los textos en función de la música que se iba a utilizar. No es casual que, por ejemplo, la serie de villancicos a la Asunción de 1676 contenga un villancico de competencia que permite desarrollar el contrapunto imitativo; un romance en latín que deja usar el compás imperfecto; dos villancicos en metáfora, especialmente el cuarto que da lugar, como era costumbre, a resolver las propuestas del texto con elementos musicales *ad hoc*; una jácara, que se escribe en compás ternario y a *tempo* rápido; y una ensaladilla que, como las ensaladas al estilo de las que cultivó Mateo Flecha, reunía diversas composiciones de compás y carácter diferente y que en ésta dan lugar a unos negrillos, donde se usa de modo preferente la síncopa y la rítmica de origen africano, y un tocotín que sintetizaba, musicalmente, los aires de danza de raíz indígena con los aspectos formales del villancico español.

**II. De los maestros de capilla que en la muy noble y leal ciudad de México, en la Puebla de los Ángeles y en la Antequera del Marqués del Valle de Oaxaca pusieron en metro músico los villancicos de la madre jerónima.**

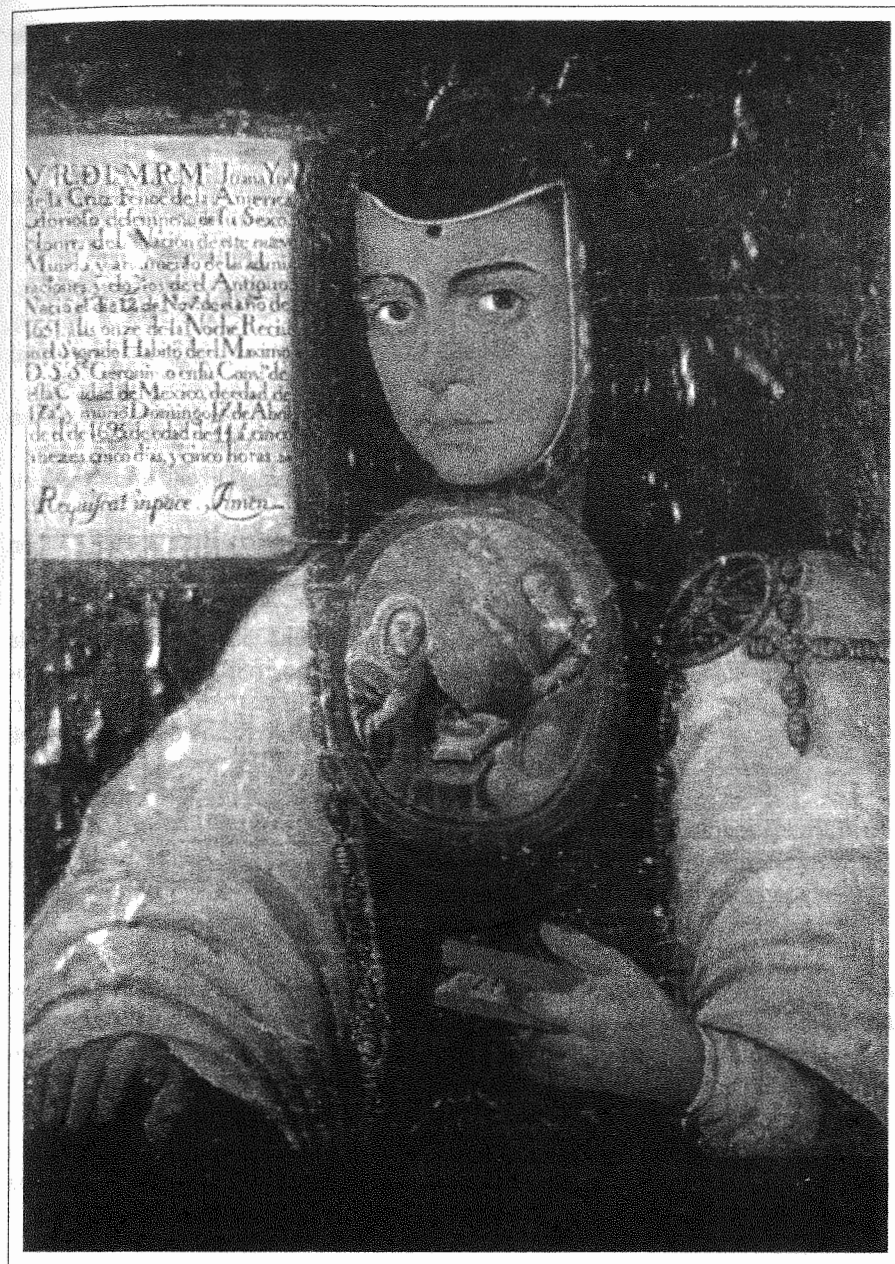
Sor Juana Inés de la Cruz comenzó su actividad como autora de letras de villancicos en 1676 y, según Alfonso Méndez Plancarte y Francisco Monterde, escribió 22 juegos de ellos hasta 1692. Doce son comprobadamente suyos; otros diez le han sido atribuidos por el estrecho parentesco estilístico que tienen con los primeros. Además escribió treinta y dos letras para la dedicación del templo de las monjas de San Bernardo, tres para la fiesta de presentación de Nuestra Señora, tres a la Encarnación, dos para la Solemnidad del Nacimiento y cuatro para la profesión de una religiosa. Estas letras, tal como han sido abordadas por diversos músicos, se adecúan a la estructura formal del villancico del siglo XVII.

¿Para quiénes, pues, escribió sus textos nuestra monja? ¿Quiénes fueron los compositores que pusieron “en metro músico” los villancicos de la Décima Musa? Está de más decir que sus nombres vienen anotados en las portadas de los cuadernillos impresos donde se publicaron los textos. Ellos fueron:

1. José de Agurto y Loaysa, maestro de capilla en la catedral de México entre 1647, un año antes del nacimiento de la monja poetisa, y 1688 en que renunció al cargo, aunque siguió perteneciendo a la capilla musical hasta 1695, año de la muerte de Sor Juana. Agurto y Loaysa escribió la música de los siguientes ciclos de villancicos:

- a) Para la Asunción del 15 de agosto de 1676.
- b) Para la Concepción del 8 de diciembre de 1676.
- c) Para los maitines de San Pedro Nolasco del 31 de diciembre de 1677.
- d) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1677.
- e) Para la Asunción del 15 de agosto de 1677.
- f) Para la Asunción del 15 de agosto de 1679.
- g) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1683.
- h) Para la Asunción del 15 de agosto de 1685.
- i) Para los maitines de la Asunción del 15 de agosto de 1686. Esta es la serie que comienza con el villancico “Toquen, toquen a fuego” del que supongo Antonio de Salazar hizo otra versión. Una hoja manuscrita de la voz de contralto con el verso “Toquen, toquen a fuego” fue hallada por mí en el archivo de la catedral de Oaxaca.

2. Antonio de Salazar, maestro de capilla en la Puebla de los Ángeles entre 1679 y 1688 y de la catedral de México entre 1688 y 1715 en que murió. Salazar es uno de



Óleo atribuido al fraile agustino mexicano Miguel de Herrera.

los más prolíficos, interesantes e inspirados compositores del siglo XVII y uno de los que mejor encarnó el espíritu del estilo barroco español de su época. Escribió la música para los siguientes ciclos de villancicos de Sor Juana:

- a) Para los maitines de navidad de la catedral de Puebla de 1678.
- b) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1680 cantados en la catedral de Puebla.
- c) Para la Navidad de 1680, cantados en la catedral de Puebla.
- d) Para los maitines de la Asunción del 15 de agosto de 1681, cantados en la catedral de Puebla.
- e) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1683 de la catedral de Puebla.
- f) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1690, cantados en la catedral de México.
- g) Para la Asunción del 15 de agosto de 1690, cantados en la catedral de México.
- h) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1692, cantados en la catedral de México.

3. Miguel Matheo de Dallo y Lana, quien había sido antes maestro de capilla de la Iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla y que ganó en 1688 el concurso de oposición para ocupar el puesto dejado vacante en Puebla por Antonio de Salazar. Dallo y Lana murió en 1705. En sus años en Puebla recibió los textos de Sor Juana para las siguientes fiestas:

- a) Para los maitines de la Inmaculada Concepción del 8 de diciembre de 1689.
- b) Para los maitines de Navidad de 1689.
- c) Para la fiesta de San José del 19 de marzo de 1690.
- d) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1690.

4. Matheo Vallados, maestro de capilla en la catedral de Oaxaca entre 1668, cuando sucedió en el cargo al maestro zapoteco Juan Mathías, y 1707, en que falleció. Él le puso la música a los villancicos para la fiesta de santa Catarina del 25 de noviembre de 1691.

De todos ellos, excepto de Vallados, sobreviven manuscritos en diversos archivos coloniales, pero no queda ninguna de las músicas originales que escribieron para los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz. Si acaso, sólo aquella incompleta hoja de música de Antonio de Salazar que se conserva en la catedral de la Antigua Antequera del Marqués del Valle.

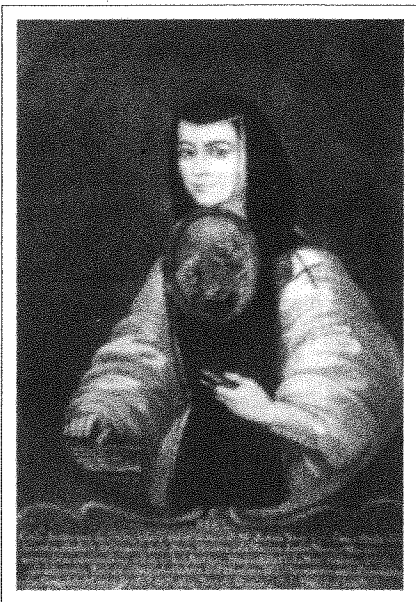
*III. De cómo, allende las fronteras de la Nueva España, sus villancicos se cantaron en la antigua Guatemala, en la Nueva Granada, en la Lima triunfante, en el Cuzco imperial, en la vieja Charcas y en el rico Potosí.*

Todo surgió como un hecho fortuito. Me encontraba atrapado por la lectura de ese sabroso ensayo sobre la obra de Sor Juana Inés de la Cruz que es *Las trampas de la fe* de Octavio Paz, cuando en el capítulo en el que Paz pone su atención en los villancicos de nuestra Décima Musa, apareció ante mis ojos el estribillo del villancico 287 con un brevísimo comentario de don Octavio: "más sentido y profundo", como para definir el valor poético de esta composición. Y a pie seguido, la cita del verso:

—Pues mi Dios ha nacido a penar,  
déjenle velar.  
—Pues está desvelado por mí,  
déjenle dormir.  
Déjenle velar,  
que no hay pena, en quien ama,  
como no penar.  
Déjenle dormir,  
que quien duerme, en el sueño  
se ensaya a morir.

La asociación fue inmediata. Reconocí los versos de un villancico procedente de la catedral de Bogotá que en 1990 habíamos cantado con la Capilla Virreinal de la Nueva España en un programa que bauticé como *La navidad en la América colonial: Villancicos al niño Dios*, con música de los siglos XVII y XVIII encontrada en diversos recintos catedralicios americanos. El autor de la música: Matías Durango, un compositor de quien Samuel Claro Valdés, el desaparecido musicólogo chileno, no nos daba mayores datos en su *Antología de la música colonial en América del Sur* donde apareció publicado este villancico. Hecho el cotejo entre el texto de la edición de Claro Valdés y el de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* de Alfonso Méndez Plancarte, no cabía ninguna duda de que estaba frente al inusitado hallazgo de un texto sorjuaniano "puesto en métrico músico" por un compositor contemporáneo de nuestra monja poetisa.

Mi curiosidad me llevó un poco más allá: ¿Habrían más letras de la jerónima puestas en música por maestros de capilla que no fueran los de México, Puebla y Oaxaca ya mencionados? ¿Otros maestros de capilla de fuera de los linderos de la Nueva España se habrían acercado a los versos de Sor Juana como lo testimoniaba el villancico bogotano?



Anónimo.

La respuesta no se hizo esperar: en la misma antología de Claro Valdés, páginas adelante, el villancico a San José “Dios y Joseph apuestan” esperaba ser identificado. Por veinte años (la antología se publicó en 1974 y corría agosto de 1994 cuando el libro de Paz me dio la primera pista) estos villancicos habían sido sonados sin que nadie advirtiera que teníamos dos muestras de piezas coloniales con letras de Sor Juana Inés de la Cruz. Este segundo villancico provenía de la colección de doña Julia Elena Fortún, quien había logrado preservar los manuscritos del monasterio de San Felipe Neri de Sucre. El compositor: Antonio Durán de la Mota, maestro de capilla en la catedral de Potosí desde finales del siglo XVII y hasta por lo menos 1720.

Con dos villancicos en la mano, me di entonces a la tarea de revisar cuanto catálogo,

lista, rol de piezas, índices de primeros versos, discografías y acervos magnetofónicos me fuera posible disponer: por ejemplo, el monumental *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* de Robert Stevenson que contiene listados de los archivos musicales de la mayor parte de catedrales y repositorios coloniales de América Latina; o su *Christmas music from Baroque Mexico*, que ofrece valiosa información sobre la colección Sánchez Garza, donde están reunidos los manuscritos del convento de las trinitarias de Puebla; o el añejo listado de obras del Conservatorio de las Rosas de Morelia que hizo Miguel Bernal Jiménez; o el ya imprescindible catálogo de la catedral de Sucre que levantaron Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán; o las relaciones de obras coloniales de Lima, Cuzco, Arequipa y Cajamarca que pusieron a mi disposición los directivos de la Asociación Cultural “Jueves” de Lima; o toda la valiosa colección de antologías de música colonial que he ido reuniendo en los últimos doce años; o los catálogos de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid que resultaron sendos cofres de sorpresas; o, finalmente, las colecciones de manuscritos musicales de las catedrales de México y Puebla, una *in situ*, la otra en los rollos de microfilms del INAH. Y donde antes sólo había un conjunto de datos sueltos, suposiciones y conjeturas, ahora florecían las certezas y las corroboraciones. Mi alegría no fue poca cuando

los títulos comenzaron a asomar. No en demasía, pero sí en suficiente número como para dar curso a un trabajo mayor que implicara recuperar ese acervo de música y ponerlo a disposición de los directores, cantantes y conjuntos musicales interesados en el repertorio de la época colonial.

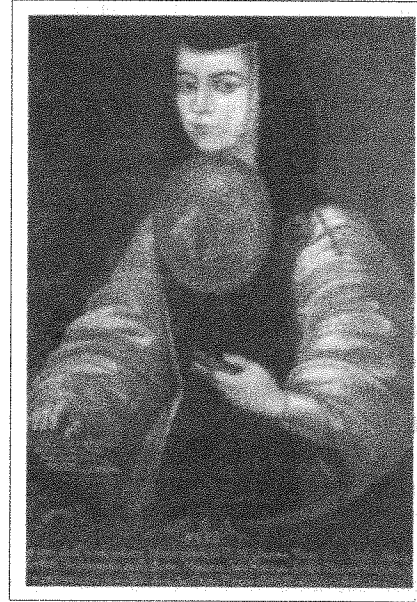
A la fecha tengo localizados los siguientes villancicos:

a) “Pues mi Dios ha nacido a penar”, que Sor Juana incluyó en su juego de villancicos para los maitines de navidad de la catedral de Puebla de 1689. El autor de la música es Matías Durango, quien ejerció el magisterio de capilla en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, en La Rioja, España. Fue publicado por Samuel Claro Valdés en su *Antología de la música colonial en América del Sur*. También existe una transcripción de la musicóloga colombiana Ellie Anne Duque y el padre José Ignacio Perdomo Escobar dio a conocer el texto, pero sin identificar a la autora, en su gigantesca obra *El archivo musical de la catedral de Bogotá*. El grupo “Canto” de Colombia lo ha grabado en su disco *Música del periodo colonial en Hispanoamérica*.

b) “Pues mi Dios ha nacido a penar”, también del archivo de la catedral de Santa Fe de Bogotá, de autor anónimo. Comienza por el verso “Pues está desvelado por mí”. El texto, que es el mismo del anterior, viene en el ya mencionado libro del padre Perdomo Escobar. Compuesto a 8 voces; faltan las de contralto.

c) “Pues mi Dios ha nacido a penar”, villancico a dúo de Rafael Antonio Castellanos, maestro de capilla de la catedral de Guatemala entre 1765 y 1791, a un siglo de distancia de los años en que Sor Juana se hizo famosa por su talento literario. Es el mismo texto de los anteriores. Lo identifiqué en el cassette *Villancicos antiguos de Guatemala* grabado por la Camerata de Santiago bajo la dirección de Dieter Lehnhoff, director del Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Fue él mismo, como autor de la transcripción, quien atendió mi solicitud y me la envió para esta investigación.

d) “Dios y Joseph apuestan”, dúo al Señor San José, de Antonio Durán de la



Anónimo.

Mota, maestro de capilla de la catedral de Potosí, Bolivia, a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. El texto fue escrito por Sor Juana para los maitines de la fiesta de San José de la catedral de Puebla en 1690. Apareció publicado por Samuel Claro Valdés en la *Antología de la música colonial en América del Sur* y, más recientemente, en el trabajo de los bolivianos Carlos Seoane y Andrés Eichmann, *Lírica Colonial Boliviana*. Lo han llevado al disco el Ensemble Diferencias de París, la Camerata Barroca de Caracas y, apenas en mayo de este año, el grupo Lírica Colonial de Bolivia.

c) "Escuchad dos sacristanes", dúo para la navidad, de Matheo Tollis de la Roca, maestro interino de capilla de la catedral de México entre 1769 y 1780. Sor Juana también lo escribió para la navidad de 1689 en Puebla. Lo localicé después de un minucioso examen del catálogo elaborado por Thomas Stanford, en el archivo de la catedral mexicana gracias a la generosidad del Padre Luis Ávila, sacristán mayor de ese recinto.

f) "Escuchen dos sacristanes", dúo para la Natividad de Nuestra Señora, compuesto por Roque Ceruti, maestro de capilla de la catedral de Lima entre 1728 y 1757. El manuscrito pertenece al Archivo Nacional de Bolivia de donde me fue enviada una copia para realizar la transcripción. La versión limeña es una modificación del texto de la Décima Musa, que conserva la métrica y el sentido dialogístico originales, para ser usado en la fiesta del nacimiento de la Virgen.

g) "Escuchad dos sacristanes", villancico a 6 voces y a dúo al Niño Dios, compuesto por Theodoro de Ayala en 1745, en la catedral de Sucre. Actualmente pertenece al Archivo Nacional de Bolivia, de donde he recibido una copia de los manuscritos por autorización del Doctor René Arze Aguirre, director de esa institución.

h) "Escuchad dos sacristanes", villancico a 4 voces, violines, trompas y bajo continuo, compuesto por Ignacio Ortiz de Zárate en 1779. Una copia de los manuscritos me ha sido facilitada por las autoridades del Conservatorio de las Rosas para realizar la transcripción y edición de esta pieza.

i) "Venid mortales, venid a la audiencia", villancico a 10 voces y bajo continuo de Juan de Araujo, maestro de capilla en las catedrales de Lima, Cuzco y Sucre y estricto contemporáneo de Sor Juana que ya vivió entre 1646 y 1712. Este lleva originalmente una introducción que comienza con el verso "Hoy que el mayor de los Reyes", pero que Araujo prescindió de musicalizar abordando el texto directamente desde el estribillo. La identificación y transcripción de esta pieza fue realizada por Carmen García Muñoz, directora del Instituto de Musicología Carlos Vega de la Universidad Católica de Buenos Aires, quien me hizo llegar su trabajo. La monja jerónima entregó el texto a la catedral de Puebla para los maitines de navidad de 1689.

j) "¡Ay qué prodigio! ¡Ay qué contento!", villancico para tiple sola y acompaña-

miento de autor anónimo del año 1718. El texto pertenece a los villancicos que Sor Juana escribió para los maitines de San José de 1690. El manuscrito pertenece al Centro de Documentación y Archivo Musical de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco, Perú.

k) "Queditito airecillos", villancico a 6 y a 4 voces, con bajo continuo, de autor anónimo. El texto también pertenece a los villancicos de San José de 1690 y el manuscrito musical se conserva, igualmente, en el Centro de Documentación y Archivo Musical de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco.

l) "Si Dios se contiene en el sacramento", villancico a 3 voces al Santísimo Sacramento de Juan de Araujo. El manuscrito se conserva en la catedral de Sucre (la antigua Charcas) de donde lo tomó la musicóloga Carmen García Muñoz para su espléndido trabajo *Juan de Araujo. Antología* que le patrocinó la Fundación Guggenheim. También Waldemar Axel Roldán, otro musicólogo argentino, publicó esta pieza en su *Antología de música colonial americana* bajo el auspicio de la OEA. El texto original es la número XIX de las *Letras de San Bernardo* que Sor Juana escribió para la dedicación del templo de las monjas bernardas en 1690.

m) "Los que tengan hambre vengan y hallarán", villancico a 8 voces y bajo continuo de Juan de Araujo. También proviene de la catedral de Sucre y una fotocopia de los manuscritos me fue enviada por Carmen García Muñoz desde Argentina. Yo, a mi vez, hice una restauración de las partes faltantes del segundo coro y realicé la parte del bajo continuo para tener una versión completa de este villancico cuyo texto es el número XXI de las *Letras de San Bernardo* de 1690.

n) "Los que tienen hambre vengan y hallarán", villancico a 7 voces con violines y acompañamiento compuesto en 1768 por Manuel Mesa y Carriso, maestro de capilla de la catedral de Sucre, Bolivia. El manuscrito pertenece al Archivo Nacional de Bolivia de donde me enviaron copia de los manuscritos para realizar la transcripción correspondiente.

Estos catorce villancicos me hacen llegar a dos consideraciones:

1. Al observar la contemporaneidad entre Sor Juana y compositores como Juan de Araujo y Antonio Durán de la Mota, poetisa y músicos que cubrieron con su arte toda la segunda mitad del siglo XVII, me pregunto: ¿Cómo llegarían los textos sorjuanianos hasta el Perú o Bolivia? ¿Los enviaría la misma monja? ¿O viajarían de la misma manera que venían de España textos y partituras de villancicos que luego eran utilizados por nuestros maestros de capilla? ¿O quizá sería el maestro Juan de Araujo, hasta donde sabemos, autor de la música de cuando menos tres villancicos, uno de esos interlocutores sudamericanos de la madre Juana como aquél caballero del Perú que le envió unos barrotes para que se volviese hombre, o como aquél otro colombiano que le amó por el ingenio de sus versos?

2. El que compositores posteriores a Sor Juana, como Roque Ceruti en Lima, Rafael Antonio Castellanos en Guatemala o Matheo Tollis de la Roca en México, usaran sus textos hablaría de la proyección, quizá convertida en tradición (y si no que lo digan las varias veces que aparecen musicalizados textos como “Pues mi Dios ha nacido a penar” o “Escuchad dos sacristanes”) que tuvo la obra de nuestra poetisa mientras existió la costumbre de usar villancicos en los oficios de maitines, práctica que sólo quedó desterrada hacia el primer tercio del siglo XIX, cuando se dio en España el auge de los oratorios que no tuvo continuidad en la América independiente.

#### *IV. Del inocente arte de usar y reusar versos que eran y no eran suyos o de cuando se cantaron ciertos villancicos en las catedrales de la madre patria.*

Una vez identificado el ya mencionado villancico 287, que desató la madeja para llegar a la música de los villancicos de Sor Juana, reparé en que tal pieza no era sino uno más de los muchos villancicos que habían viajado de la península a tierras americanas. Matías Durango ejerció el magisterio de capilla en la catedral de Santo Domingo de la Calzada en La Rioja, España, en la misma época en que Sor Juana escribía sus textos para México, Puebla y Oaxaca y si no hay, por lo menos hasta ahora, ninguna evidencia de que nuestra monja enviara sus letras a catedrales españolas y menos aún a iglesias de menor rango como la ya citada de La Rioja, ¿de dónde habría tomado el tema el compositor cuya música sobrevive en Bogotá?

Dirigí entonces mi atención al enorme acervo de villancicos que se conservan, de una parte, en numerosas catedrales de España, y de otra, en la impresionante colección de textos impresos que se guardan en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid.

En las diversas catedrales españolas pude localizar los siguientes villancicos:

a) “Quae est Ista”, a solo con violines y acompañamiento de autor anónimo, compuesto en el siglo XVIII. Sor Juana lo escribió para los maitines de la Asunción de la catedral de Puebla de 1681. El manuscrito se conserva en la catedral de Astorga, León.

b) “Los que tienen hambre vengan y hallarán”, para tres tiples con acompañamiento, de autor anónimo. El manuscrito es una copia del siglo XVIII. El texto pertenece a las *Letras de San Bernardo* que Sor Juana escribió en 1690. El manuscrito sobrevive en la catedral de Cuenca.

c) “El alcalde de Belén”, para tenor solo, coro a 4 voces, violines, trompas y bajo continuo, de autor anónimo. Este villancico es el ciclo de navidad que Sor Juana escribió para la catedral de Puebla en 1689. El manuscrito sobrevive en la catedral de Ávila.

d) “Pues que Dios ha nacido”, a 3 voces y bajo continuo del compositor Francis-



Óleo de Miguel de Herrera.

co Javier Huerta, del año 1768. Sor Juana lo incluyó en el mismo ciclo de navidad de 1689. El manuscrito se guarda en el Monasterio de Santa Ana de Ávila.

e) “Pues que Dios ha nacido”, a 12 voces y dos bajos continuos del maestro Antonio Teodoro Ortells compuesto en 1684. Pertenece a la catedral de Valencia.

f) “Hoy que el mayor de los Reyes” a 12 voces y bajo continuo de arpa y órgano compuesto por el mismo Antonio Teodoro Ortells. La copia es de 1726. El manuscrito sobrevive en la catedral de Valencia.

g) “Hoy que el mayor de los Reyes”, a 12 voces, violines, trompas y bajo continuo compuesto por José Pradas Gallén, maestro de capilla de la catedral de Valencia, en 1744.

h) “Pues que Dios ha nacido”, a 9 voces, violines, trompas y bajo continuo compuesto por Pascual Fuentes Alcazer en la catedral de Valencia en 1766.

i) “Escuchen dos sacristanes”, a 4 voces, violines y bajo continuo puesto en música por Francisco Morera en la catedral de Orihuela. Las letras de los últimos cinco villancicos son todos de la navidad de 1689.

j) “Si Dios se contiene en el Sacramento”, para contralto y acompañamiento del maestro Matías Juan Veana, maestro de capilla del convento de las Descalzas Reales de Madrid entre 1683 y 1689, pero cuyo manuscrito se conserva en la catedral de Segovia.

k) “Si Dios se contiene en el Sacramento”, villancico a 4 voces, violines, oboes, trompas y bajo continuo puesto en música por Melchor López Jiménez en 1800 en la catedral de Santiago de Compostela.

l) “Los que tienen hambre vengan y hallarán”, villancico a 4 voces compuesto por el mismo Melchor López, también en Santiago de Compostela en 1800. Estos tres últimos villancicos reúnen textos de las *Letras de San Bernardo* de 1690.

Son, hasta el momento, trece los villancicos localizados en las catedrales de la península ibérica basados en textos de la Décima Musa y no deja de ser curioso que la mayor parte de ellos tengan los mismos textos de los hallados en templos americanos. Pero, y aquí empiezan los peros, ¿cómo es que el villancico “Pues mi Dios ha nacido a penar” aparecido en Bogotá fuera musicalizado en La Rioja cuando Sor Juana no había escrito el texto o, en todo caso, apenas preparaba la segunda edición del volumen I de sus obras de 1691? ¿Y cómo es que el maestro Ortells pusiera música al mismo texto en 1684, cuando la monja aún no lo había puesto en el papel? ¿Y, asimismo, que Matías Juan Veana, activo entre 1683 y 1689 compusiera la música de una letra que Sor Juana dio a conocer recién en 1690 y publicó en España en 1692? La consulta en el Fondo de Incunables, Impresos raros y Manuscritos de la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid me dio algunas otras pistas que, creo, son más bien pretexto para una investigación literaria y no musicológica, pero que aquí quiero consignar en cuanto atañe a la obra de los maestros de capilla cuya misión era escribir villancicos para los diversos maitines de sus respectivas catedrales.

Así, hallé referencias que apuntan en dos sentidos:

1. Algunos de los villancicos firmados por Sor Juana ya habían sido cantados con bastante anterioridad en catedrales peninsulares y los textos publicados en pequeños cuadernillos, como era la costumbre. En este rubro se ubican los siguientes:

• “Llegad, llegad pastores”, incluido en el ciclo de villancicos para la navidad de 1678, fue cantado con música de autor anónimo en la catedral de Toledo en 1642. El texto es el mismo con muy leves variantes.

• “Maravillan-me”, que Sor Juana incluyó en el ciclo de villancicos para la navidad de 1680 destinados a la catedral de Puebla. Se había cantado en la catedral de Toledo, con música del maestro de capilla Tomás Micieses, en 1653. También el texto es el mismo con ligeras variantes entre la versión española y la de Sor Juana.

• Varios de los villancicos que la monja envió a la catedral de Puebla para la navidad de 1689:

—“Al niño Divino que llora en Belén”, que fue puesto en música en la catedral de Sevilla ese mismo año de 1689. Mi duda es sobre qué tan rápido viajarían los textos del nuevo mundo a la metrópoli. En España se conoció en la segunda edición del volumen I de sus obras de 1691.

—“El alcalde de Belén”, que fue cantado primero en 1677 con música de Pedro de Ardanaz, el maestro de capilla de la catedral de Toledo, y en 1678, con música de Matías Ruiz, en el Real Convento de la Encarnación de Madrid. Este es el mismo texto que aparece publicado en los cuadernillos catedralicios y en la recopilación de las *Obras poéticas póstumas* de Manuel de León Marchante, el villanciquero de Alcalá de Henares que proveía de letras a numerosas catedrales de España y América. Es más, en la página 172 del tomo II de sus obras se señala que esta letra, cantada en Toledo en 1677, se repitió en la Puebla de los Ángeles en 1689.

—“Hoy que el mayor de los Reyes”, que se cantó primero en 1685 con música de Pedro de Ardanaz en Toledo; luego en 1686 en la Capilla Real de Su Majestad en Madrid (el compositor no está identificado) y, finalmente, en el Real Convento de Nuestra Señora de la Merced en 1687 con música del maestro de capilla Domingo Ortiz de Zárate. Méndez Plancarte anota que el texto tiene la autoría atribuida a Joseph Pérez de Montoro en sus *Obras póstumas*. En todos los casos, el texto es el mismo, con pequeñísimas variantes, respecto al que Sor Juana entregó como suyo en 1689.

—“Pues mi Dios ha nacido a penar”, que se interpretó sucesivamente en Toledo en 1677 con música de Pedro de Ardanaz, en la Capilla Real de las Señoras Descalzas en la navidad de 1682 y la fiesta de reyes de 1683 con música de Alonso Torizes y en 1686 en Lérida con música de Miguel Ambiola. También este villancico está incorporado al conjunto de letras que Manuel de León Marchante envió a la catedral de Toledo en 1677 y recogida más tarde en la compilación de sus obras, en la cual se señala, además, que se cantó en la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Alcalá de Henares, en Toledo y se repitió en la Puebla de los Ángeles en 1689. En todas las versiones el texto es el mismo, salvo mínimas diferencias: en el corpus de León Marchante, en los cuadernillos catedralicios y en las obras de Sor Juana publicadas en Puebla en 1689 y en España en 1692.



Óleo de Antonio Ponz. Descubierto por Genaro Estrada en El Escorial, en 1933.

—“Escuchen dos sacristanes”, cantado en la Real Capilla de las Señoras Descalzas de Madrid con música de Matías Ruiz en 1676; en la catedral de Toledo en 1677 con música de Pedro de Ardanaz; en la catedral de Valladolid con música de Miguel Gómez Camargo en 1677; en el Convento Real de Nuestra Señora de la Merced con música de Fray Juan Romero en 1678 y, por último, en la catedral de Sevilla con música de Alonso Xuárez en 1680. En todos los casos la letra es exactamente la misma que utilizó Sor Juana en 1689 y publicó en España en 1691 y 1692.

¿Qué indujo a nuestra poetisa a reutilizar textos como “Al niño Divino”, “El alcalde de Belén”, “Hoy que el mayor de los Reyes”, “Pues mi Dios ha nacido a penar” y “Escuchen dos sacristanes” en 1689? ¿Sería que el año la encontró demasiado ocupada en la preparación de lo que sería su *Inundación castálida*? ¿Sería que por escribir los villancicos a la Concepción para el 8 de diciembre de ese año, el tiempo se hizo corto para los de navidad? No olvidemos que el compositor también tenía plazos a los cuales ceñirse para llegar con las obras compuestas y ensayadas a la noche del 24 de diciembre. ¿O acaso ya la tenía atareada la edición de sus poemas de 1690 y la escritura de los villancicos de San José para el 19 de marzo de ese mismo 1690? ¿O era Sor Juana partícipe de una costumbre que hacía poner diferente música a los mismos textos en una catedral y otra, como lo acabamos de ver con los arriba mencionados?

2. Varios de los villancicos de Sor Juana, entre ellos algunos de los que publicó en 1689, siguieron cantándose con diferentes músicas en recintos catedralicios diversos aún después de muerta la monja poetisa. Aparte de los trece que he localizado en manuscritos musicales y que ya enlisté líneas arriba, tengo referencias de que se cantaron los siguientes de los cuales sólo existe la letra:

- “Alumbrar la misma luz”, villancico para la Asunción de 1679 que en 1775 fue puesto en música por Buono Chiodi, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela. El texto es el mismo que el de Sor Juana con pocas diferencias.

- “Ah del Palacio real”, villancico para la Asunción de 1681 musicalizado para cantarse en la Real Capilla de Su Majestad en 1685 y al cual, en 1704, le puso música Miguel Ambiela en la catedral de Zaragoza. También la letra es la misma que la de Sor Juana con leves modificaciones.

- “Por celebrar del infante”, de los ya comentados villancicos de 1689. Fue puesto en métrico músico por Salvador García y Mendoza en la Iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla en 1696 con tres estrofas menos en la introducción que en el original de Sor Juana.

- El ya mencionado “Hoy que el mayor de los reyes” de 1689, musicalizado en 1694 en Valladolid por José Martínez de Arce; en 1731 por José de Espinosa en Córdoba y los ya citados de Ortells y Pradas de 1726 y 1744 en Valencia.

- “Cielo es María más bello”, de los villancicos de la Concepción de 1689 puesto en música por Salvador García y Mendoza en la Iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla en 1696, con ligeras variantes en el texto.

- “Escuchen dos sacristanes”, que, además de las veces mencionadas, se siguió cantando en 1727 con música de Sebastián San Martín, en la catedral de Calatayud y en 1756, otra vez en Sevilla, musicalizado por Pedro Rabassa.

En verdad, lamento que no existan las partituras de todos estos últimos villancicos y ojalá algún experto literato haga el estudio pertinente. Yo sólo quiero exponer datos que salieron a la luz cuando el propósito era otro distinto al de poner en

duda la honestidad literaria de nuestra poetisa. Quizá esto sea sólo un índice de lo inabarcable del universo sorjuaniano y de cómo, tres siglos después de muerta, su figura y su obra siguen ofreciendo pretextos a los investigadores. Y mientras más sabemos de ella, menos sabemos.

Por lo pronto, catorce villancicos de las catedrales del nuevo mundo y trece de la vieja España nos revelan las sonoridades con las que fueron cantadas sus letras, que nunca nacieron solas, sino pensadas para llegar a las manos de los maestros de capilla y a las pautas que trazaron un Agurto y Loaysa, un Salazar, un Dallo y Lana y un Vallados, y más allá de las lindes de la Nueva España, un Castellanos en Guatemala, un Araujo en Lima, Cuzco y Sucre, un Durán de la Mota en Potosí, un Ceruti en Lima, un Tollis de la Roca en México o un Ortíz de Zárate en la antigua Valladolid que conocemos hoy como Morelia, y tantos maestros de España de los que apenas sabemos nada, músicos humildes que nunca buscaron la fama, sino tan sólo servir a Dios con lo más genuino de su talento y que todavía son sólo fichas de diccionario, nombres perdidos en el insondable mar de la ignorancia que rodea a la música barroca española del siglo XVII, vagos perfiles sin rostro que nunca imaginaron su nombre asociado a la gloria poética más excelsa del siglo de oro novohispano.

Esta música que surge desde el fondo del tiempo, desde cuando menos trescientos años de olvido, nos confirma que los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, Fénix de México, Décima Musa y Poetisa de América, más allá de sus valores literarios, métricos, históricos, filosóficos o teológicos, y aún cuando alcanzan la condición poética a la que sabiamente alude Octavio Paz en *Las trampas de la fe*, nacieron como testimonio del profundo vínculo entre poesía y música, entre el arte de Erato y Euterpe, para llegar por la gracia del canto al espíritu de los fieles, a través de las dulces voces de los seises, sostenidos por el sobrio acompañamiento de violones y bajones y apenas ornados por el tenue registro de los violines y las flautas barrocas y de los acordes de las arpas que nuestros indios, de México a Bolivia, tañeron con la fe puesta en sus manos para la mayor gloria de Dios.

Estos veintisiete villancicos con textos de la madre Juana, de ambos lados de la mar oceánica, me han permitido construir un Arca de Música —tomándole prestado el título al maestro Paz— que es, yo así lo siento, el homenaje de los músicos de México y de los musicólogos de América a una de las voces más altas de la poesía castellana.

Coyoacán, agosto de 1995.

MANUEL PONCE

## DOS POEMAS\*

### ODA A LA MÚSICA DEL CIEGO SALINAS

La noche es una estrella,  
la estrella es una rosa ensimismada,  
amigo, cuando huella  
tu planta electrizada  
los confines dichosos de la nada.

Tu nada que camina  
a recobrar su forma descubierta  
por una cuerda fina  
de música inexperta,  
que a lentos giros el amor concierta.

Primero es un fluído  
pez describiendo su mensaje largo,  
que avanza hasta el oído  
sumido en su letargo,  
para que emerjas del silencio amargo.

Tan pronto como suena  
por los aires su flor resbaladiza,

\*De: *El jardín increíble* (1950).

tu conmovida antena  
desde el fondo se iza  
y con celestes ondas sintoniza.

Desde aquel mismo punto  
que subes, de su son arrebatado,  
en dulce contrapunto  
de polvo atribulado  
quedas preso en el círculo cerrado.

Allí pulsas un nuevo  
árbol movido de pavana y jota;  
suspiras con renuevo  
de místico y patriota;  
pero tu voz tiene una sola nota.

La voz que te prohija  
como número más en su programa,  
como una estrella fija  
del vasto pentagrama:  
ya estrellita, ya pájaro en su rama.

#### LA ORACIÓN DE LA NOCHE

Hay estrellas musicales  
que tienen intenso brillo;  
la luna es un monaguillo  
de campanas siderales.

La selva tiene cantores  
por su natural oficio,  
y el viento deja un indicio  
de estar muriendo de amores.

La vida cantó con ellos  
suave y anónimamente,  
cantaba con ritmo ardiente  
bajo misteriosos sellos.

Cantaba en ocultas venas,  
y por las ramas sutiles  
de inconcebibles pensiles  
sonaba sonando apenas.

Muy lejos, cantaba en pleno  
y con insistencia rara  
el mar, como si sonara  
un apasionado seno.

El aire, una dulce viola;  
la noche, un grave salterio,  
y en pie quedaba el misterio  
de ave y luz, de viento y ola.

# LOS CUARTETOS DE SILVESTRE REVUELTAS\*



ARÓN BITRÁN

Tenemos en el Cuarteto Latinoamericano la creencia, quizás un tanto humorística pero no por ello menos cierta, de que seríamos perfectamente capaces de escribir la crítica a uno de nuestros conciertos de música latinoamericana fuera de México, antes de que este se llevara a cabo y con seguridad casi absoluta adivinaríamos lo que los críticos de Estados Unidos y Europa dirían acerca de la música latinoamericana; por ejemplo, al oír a Ginastera ninguno dejará de mencionar a Bartók; al oír a Villa-Lobos todos hablarán de la Selva Amazónica y del paisaje brasileño; al oír a Julián Orbón hablarán del maridaje entre la música española de los siglos XV y XVI con la música afro-antillana; y así sucesivamente. Creo que esto se debe fundamentalmente a dos factores: un eurocentrismo anacrónico que les impide juzgar lo desconocido sin hacer referencia a lo propio, y, en segundo lugar, un mal asimilado concepto del nacionalismo, entendiéndolo como una corriente estética totalizadora y no como lo que en realidad fue: una postura ideológica ante todo, en la cual cupieron diferentes estéticas y lenguajes. Este concepto, hoy en día sustentado por los musicólogos mexicanos más importantes y fundamentado espléndidamente por Yolanda Moreno Rivas en su imprescindible libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* fue también ajeno a los críticos mexicanos contemporáneos a Revueltas y de ahí derivó la aproximación superficial y casi anecdótica que durante años prevaleció al acercarse a su obra, aproximación que inevitablemente incluía referencias a la figura mistificada de Revueltas. Oigamos por ejemplo a Otto Mayer-Serra: "Revueltas compone tal como respira, canta y se embriaga, sufre y lucha, un espíritu profundamente mexicano que idolatra a su pueblo en todas sus manifestaciones genuinas", y a Octavio Paz en su libro *Puertas al*

## Cuarteto No. 3 para instrumentos de arco

I

Silvestre Revueltas

Allegro con brío  $\text{♩} = 120$

Violín 1

Violín 2

Viola

Violoncello

(8º) ...  $\text{♩} = 120$

*più f* *cresc. molto sempre*

*più f* *cresc. molto sempre*

*più f* *cresc. molto sempre*

*più f* *cresc. molto sempre*

Serie D No. 91

D. R. © Ediciones Mexicanas de Música A. C. México 1995  
Avenida Juárez 18 - 206, 06050 México D. F.

Primera página del Cuarteto de cuerdas núm. 3 de Silvestre Revueltas. Reproducida con la autorización de Ediciones Mexicanas de Música.



Cuarteto Latinoamericano: Saúl Bitrán, Javier Montiel, Álvaro Bitrán y Arón Bitrán. Foto de Rogelio Cuéllar.

*campo*: “Su música era una feria de pueblo, con sus cacahuates en pirámides, junto a las naranjas, las jícamas terrestres y jugosas y las cañas de azúcar, con sabor a estrella líquida y tierra inocente, plantadas militarmente”, ambos citados por Yolanda Moreno Rivas en el ya mencionado libro.

Sin embargo, volviendo al asunto de nuestra supuesta capacidad de predecir las críticas, con *Revueltas* ocurre algo diferente a los ya citados Ginastera, Villalobos y Orbón. Se trata de un delicioso desconcierto de los críticos ante su incapacidad de encasillarlo en los referidos clichés; y aunque aparecen ocasionalmente las previsible referencias a Stravinsky, así como al folklore mexicano, son sobre todo el asombro y la fascinación los que predominan. Para ilustrar esto quisiera compartir con ustedes algunas críticas recientes a interpretaciones nuestras de cuartetos de *Revueltas* fuera de México.

*Vancouver Sun*, octubre de 1995: “No conocía nada acerca de la música de *Revueltas* y en un primer contacto me sentí fascinado por ella; por su visceral y a la vez cerebral absorción de los ritmos y colores del México contemporáneo. Su *Mú-*

*sica de feria* no es tan sólo una impresión de México. Tal como debiera ser, es imposible decir si es música primero o México primero, así es que pasa el test de obra de arte”.

*Revista Fanfare*, marzo de 1994: “Con excepción de la influencia del Stravinsky de *La consagración de la primavera* (en su uso de los ritmos ostinati, la modalidad con sonido primigenio y los radicales cambios en el humor), los acentos de *Revueltas*, violentos y obstinadamente agrupados, provienen de un nivel de autenticidad emocional que desafía cualquier código o entrenamiento académico previo”.

*Violexchange*, octubre de 1989: “Su extraño estilo es una combinación del modernismo típico de esos días con material folklórico mexicano en los cuales el compositor trata de resucitar elementos musicales de las culturas primitivas de México en lugar de usar colores contemporáneos con características folklóricas”.

*New York Newsday*, enero de 1991: “La mejor música de *Revueltas* se puede comparar con los murales de Siqueiros y Rivera: es brillante, violenta, fragmentada, ferozmente colorida, a la vez primitiva y sofisticada. Una revalorización de su obra es impostergable. Me imagino a *Revueltas* convirtiéndose en una especie de figura de culto”.

*High Performance Review*, marzo de 1994: “Desde una especie de salvajismo primitivo hasta la más sofisticada delicadeza de sonido, los cuartetos de *Revueltas* están llenos de variedad, pasión y color”.

*Los Angeles Reader*, enero de 1994: “Los cuartetos de *Revueltas* son cortos, con un promedio de 10 minutos y utilizan una moderna tonalidad, que nos recuerda al Stravinsky temprano”.

*The New York Times*, enero de 1991: “El tercer cuarteto de *Revueltas* es el más satisfactorio del grupo. Empieza con un vibrante y densamente orquestrado Allegro con brio y termina con un brillante y energético Allegro, pero su corazón se encuentra en los dos movimientos lentos. El primero es un tranquilo drama que pide prestado, así sea de pasada, del lenguaje armónico del jazz: el segundo es dulce, de texturas abiertas y sereno”.

El Cuarteto # 3 de *Revueltas* llegó a nuestras manos de manera casual en un momento importante: en el año de 1984 nos aprestábamos a realizar para el sello Voz Viva de México de la UNAM la primera grabación integral de los Cuartetos de *Revueltas* compuesta por los tres cuartetos conocidos por nosotros hasta ese momento: el Cuarteto # 1, el Cuarteto # 2, subtítulo *Magueyes y Música de feria*. Al comentarle Javier Montiel este proyecto a su amigo y colega, el violinista Luis Samuel Saloma, él le hizo saber que *Revueltas* había obsequiado a su padre el manuscrito de otro cuarteto. Muy generosamente el maestro Saloma nos hizo llegar una copia de la partitura y partes del referido cuarteto, que lleva en el manuscrito el nú-



Silvestre Revueltas.

mero 3 y está fechado en Cuernavaca en 1931. De ahí que nosotros le asignáramos a *Música de feria*, compuesto en 1932, el # 4. Esta numeración ha causado no poco desconcierto a revueltianos del mundo entero, que, entre paréntesis, son más de los que imaginaríamos, pues en todas las enciclopedias Revueltas aparecía como compositor de tres cuartetos, todos publicados por Southern en los años cincuenta y sesenta. A raíz de nuestra grabación de los cuatro cuartetos en Estados Unidos en 1993 para el sello New Albion y su posterior distribución internacional, hemos recibido numerosas cartas de perplejos revueltianos solicitando información y en no pocos casos la partitura del “recién descubierto” Cuarteto # 3. Hoy en día las más

importantes enciclopedias musicales han incorporado esta nueva obra y la cronología del repertorio de Revueltas que presentan ha sido modificada, en muchos casos, previa consulta con nosotros.

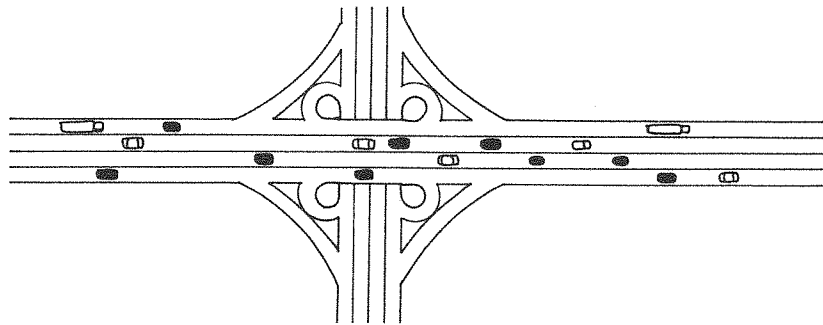
De ahí la singular importancia de la partitura que hoy presentamos, que no sólo viene a corregir la ominosa ausencia de Revueltas en el Catálogo de Ediciones Mexicanas, de la cual, incidentalmente, la menos culpable es la editorial, sino que hace posible a los revueltianos del mundo entero, y a los cuartetos de cuerda en particular, acceder a una obra importantísima del genial creador. El valor simbólico de que esta edición se realice en México en estos momentos, creo que no se nos debe escapar. Ha sido para el Cuarteto Latinoamericano motivo de orgullo no sólo el haber servido de nexo para esta publicación, sino sobre todo el haber estado a cargo de la revisión y el cuidado de la edición.

Finalmente, quisiera recordar a un músico mexicano que hizo muchísimo por incrementar la visibilidad internacional de Revueltas. Se trata de Eduardo Mata, quién además de sus interpretaciones y hoy imprescindibles grabaciones de la música de Revueltas, hizo enriquecedores y profundos análisis de la obra revueltiana. Tuvimos el privilegio de compartir con él una conferencia-concierto acerca de los cuartetos de Revueltas que impartiera en el Colegio de México y repitiera en diversos puntos del país. Eduardo siempre manifestó su preferencia por este cuarteto # 3, al grado de considerarlo una de las obras cumbres del compositor. Quisiera terminar estas palabras citando una analogía gastronómica que él utilizaba para concluir sus conferencias: “Si vemos los cuatro cuartetos de Revueltas como un banquete, el # 1 sería la entrada, *Magueyes* sería la sopa, el # 3 sería sin duda el plato fuerte y *Música de feria* sería el postre”.

Creo que Ediciones Mexicanas ha hecho una contribución importante a nuestro acervo musical al poner al alcance de todos este “plato fuerte” del maravilloso banquete que constituye la música de Revueltas para el espíritu humano.

\* Texto leído el 9 de enero pasado en la presentación de la partitura del tercer cuarteto de Revueltas editado por Ediciones Mexicanas de Música.

## EDUARDO MATA, COMPOSITOR



GLORIA CARMONA

Hemos celebrado y celebraremos el talento excepcional de Eduardo Mata (1942-1995) como director de orquesta. Y es que su brioso temperamento, templado en la acción y la pasión de la música, nos hizo el obsequio de interpretaciones memorables y deslumbrantes grabaciones, merecedoras del escenario internacional. Obra de toda una vida —rota en la plenitud, pero intensa, vertiginosa y total, como todo lo que Eduardo quiso ser y hacer—, su carrera de dirección estuvo sustentada no sólo por arduas disciplinas en el trabajo musical, sino principalmente por la solidez de su formación como compositor.

En su momento, ambos trayectos, igualmente promisorios —la composición y la dirección de orquesta—, fueron uno solo. En su momento, también, cada uno de ellos reclamó al músico exigente que fue Mata consigo mismo, incondicional entrega. Piénsese tan sólo que el director de orquesta realizó una carrera que desbordó las fronteras, de suerte que el compositor abrió, sin proponérselo, un paréntesis que no volvió a cerrar.

Este homenaje a Eduardo Mata sería sin embargo impensable sin la audición de su propia música: sólo a través de ella es factible recobrar un aspecto fundamental de su identidad. Y aunque para un conocimiento cabal de su potencial creativo sería necesaria la audición de sus obras sinfónicas e instrumentales mayores, el programa de esta noche permitirá un primer y estimulante acercamiento, gracias al entusiasmo, dedicación y excelencia con que los Solistas de México —el grupo con quien Eduardo disfrutó hacer música— acogió la empresa. A instancias de ellos el programa incluye, asimismo, a aquellos compositores con quienes Mata guardó una afinidad significativa.

### Las obras

Con un puñado de obras escritas en un período de escasos diez años (1957-1966), entre las que figuran tres sinfonías, dos balletes y alrededor de quince partituras instrumentales, la producción musical de Mata se destaca en su conjunto por su fuerte personalidad, no obstante que los elementos de que se vale parecen compendiar los diferentes lenguajes que, en aluvión, constituyeron las vanguardias de los años sesenta en México. Así, van de la mano el serialismo con la aleatoriedad y la música concreta, mientras que la búsqueda de nuevos parámetros sonoros induce a la producción de ataques y maneras poco ortodoxas en la forma de tañer los instrumentos tradicionales. Por ejemplo, en el piano, el uso de *clusters* o racimos de acordes, el empleo de su caja de resonancia como instrumento percusivo, o simplemente su “preparación”, esto es, la colocación de adminículos —gomas tornillos, felpas— entre las cuerdas, modificarán de manera novedosa su timbre. Y como el piano, la flauta, el violín, la voz humana, etc. A todo ello se añadió el factor “sorpresa”, que actuó como franco rechazo a la solemnidad de la gran música. Su empleo se encaminó, originalmente, a sacudir al apoltronado oyente y obligarlo a escuchar con seriedad. Después se integró a la obra musical para crear una suerte de evento o “acontecimiento” sonoro. Finalmente se convirtió en el biombo tras el que se escudaron muchos compositores sin ideas musicales.

Todos estos elementos se encuentran en la música de Mata, y sin embargo su verdadera lógica es, indefectiblemente, la música misma. Así por ejemplo, la Sonata para cello y piano, compuesta en 1966 por encargo del cellista Adolfo Odnoposoff y dedicada a él, se inicia con un largo *solo* del cello sobre una melódica de intervalos muy amplios, cuyo carácter justifica el título de *Elegía*. El piano interviene con pequeños racimos de acordes que ambientan el espacio sonoro. Ines-



Eduardo Mata en los años sesenta

# IMPROVISACIONES No. 3

$\text{♩} = 120$

EDUARDO MATA

Violin

Piano

Molto meno mosso

$\text{♩} = 64-72$

Sord. ad lib.

Sord. ppp

2121-14

Primera página de *Improvisaciones* núm. 3 para violín y piano de Eduardo Mata. Reproducida con la autorización de Peer International Corporation.

peradamente, uno de los intérpretes se pone de pie, interrumpiendo propositivamente la atmósfera creada. El segundo movimiento, de índole rítmica, percusiva y nerviosa, sirve de adecuado contrapeso al estatismo del primero.

La piedra de toque de la Sonata para piano, escrita en 1960 y estrenada por María Elena Barrientos en uno de los conciertos de la Asociación Manuel M. Ponce (8 de octubre de 1962), es el serialismo integral. En 1968, a los 26 años de edad, Mata escribía respecto de ella con el siguiente, notable, desenfado:

Estéticamente dejó de preocuparme la 'vanguardia' desde mis 20 años. La Sonata fue escrita a los 19, cuando la dodecafonía (ya pasada de moda entonces) me interesó como disciplina.

Comenzaba a estudiar con Carlos Chávez. El rigor técnico fue mi constante obsesiva durante esos años. El 'serialismo integral' nos llegaba —con años de retraso— a través de las *Estructuras* de Boulez y de los opúsculos de Olivier Messiaen. Me seguía interesado estar a la moda, pero me dominaba la idea de componer una pieza en que todas las notas tuviesen explicación.

Concebí la obra como un ejercicio y me entusiasmé durante el proceso de composición. Logré una cierta cohesión formal, mediante un ordenamiento serial bastante riguroso que cubre, en ocasiones, todos los parámetros.

A pesar de su óseo esqueleto, la Sonata se yergue sin embargo, como una obra brillante y espectacular, no sólo por el cúmulo de elementos contrastantes que entran en juego —armónicos, dinámicos, interválicos y rítmicos—, sino por la fluidez y naturalidad con que ha sido realizado su ensamblaje. Estas cualidades se acrecentan ostensiblemente en las *Improvisaciones No. 3 para violín y piano* (1965), obra dedicada al violinista Hermilo Novelo (1930-1983) y estrenada por él en uno de los Conciertos de Difusión Cultural (14 de noviembre de 1965) en el Auditorio de Medicina, de la Ciudad Universitaria. Sobre esta partitura escribió el compositor:

Es la última de un grupo de tres obras con el mismo nombre.

Las tres fueron concebidas bajo una misma constante: el carácter improvisativo y la ausencia de preocupaciones de índole formal y estructural. El orden de la materia musical está condicionado por el contraste en todos sus aspectos: tímbrico, de índice, dinámico, rítmico, etc. En lo que podría llamarse un lenguaje libérrimo, la música trata de fluir imprevisiblemente.

En efecto, la impresión es de una pieza virtuosística de gran aliento y libertad, y sin embargo, como en la Sonata, rige en ella una cohesión no determinada ya por la "serie" cuanto por una insita lógica musical, evidencias de un sólido concepto y un manejo formal sensiblemente diestro y equilibrado.

Punto y aparte en esta secuencia de obras son los *Aires sobre un tema del siglo*

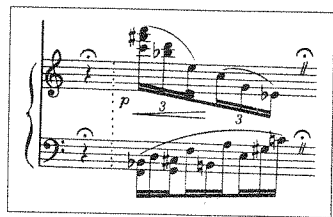
XVI. Se trata en realidad de una obra tradicional, escrita en 1964 por encargo de la SEP para la inauguración del Museo Nacional del Virreinato en Tepozotlán. La obra se estrenó efectivamente durante la ceremonia que se llevó a cabo el 19 de septiembre de 1964, bajo la dirección del autor. Y dejamos al compositor hablarnos de ella:

Me propuse escribir una pieza con la atmósfera de la época colonial, sin limitarme por los procedimientos de entonces, y utilizando una vieja canción española consignada en los Cancioneros de Palacio y de Martínez Torner. La obra consta de dos movimientos que se tocan sin interrupción. El primero, exclusivamente instrumental, está escrito en estilo de variación barroca, sobre un tema original (de Mata) que se presenta 'a solo' en la viola; el segundo, con el tenor, contiene el romance español citado, ampliado y desarrollado en el transcurso del movimiento. El tratamiento polifónico y la armonía modal resultante, se mantienen a lo largo de toda la obra.

Complementan el programa la música de Julián Orbón (1925-1991) y Carlos Chávez (1899-1978), que guarda con los *Aires sobre un tema del siglo XVI* un lazo común: el de constituir versiones o recreaciones de temas no pertenecientes a los compositores. Así, tres de las *Cantigas de Santa María*, poesía y música del siglo XIII español, atribuidas al rey de León y Castilla, Alfonso X, denominado El Sabio, y cuatro melodías tradicionales del Ecuador, de origen indio, recopiladas en la colección D'Harcourt, dan pie a Orbón y a Chávez para darnos, respectivamente, su propia visión sonora, refinada y sutil.

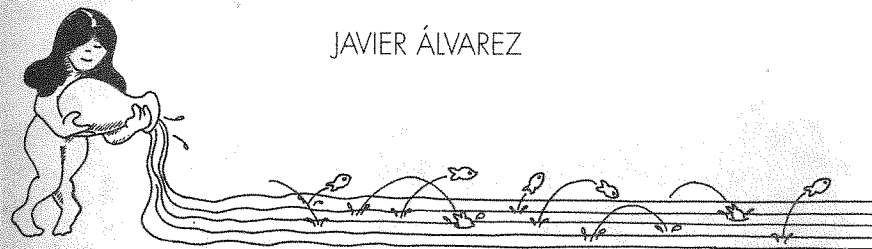
Coyocán, D. F., 17 de enero de 1996

Texto del programa de mano del concierto en homenaje a Eduardo Mata realizado el 10 de febrero de 1996 en el auditorio Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes.



## LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN MÉXICO

JAVIER ÁLVAREZ



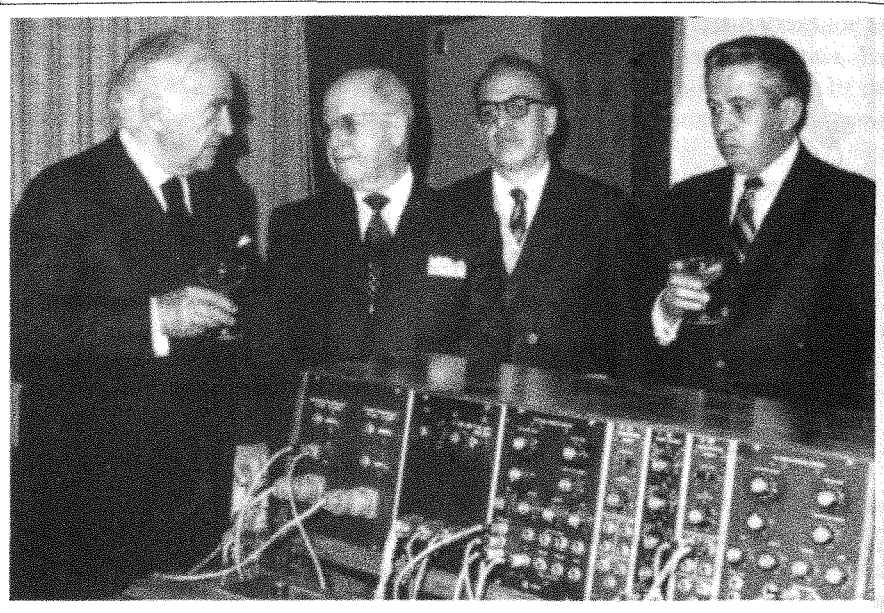
Traducción de Juan Arturo Brennan

Este artículo fue encargado por el EMS, Instituto Sueco de Música Electroacústica, y el Festival de Música Electroacústica de Skinnskatteberg de 1995, en el que se presentó un número considerable de obras de compositores mexicanos.

Como en la mayoría de los países, el desarrollo de la música electroacústica en México ha sido el resultado del esfuerzo personal y de la paciente promoción por parte de muchos compositores a título individual. Sin embargo, la obtención de recursos y de posiciones estables dentro de la comunidad musical ha tenido lugar durante las dos últimas décadas, un período que se antoja corto bajo cualquier parámetro.

México no realizó inversiones sistemáticas y considerables en áreas tecnológicas sino hasta la mitad de los años sesenta. En consecuencia, la fundación del primer estudio de música electroacústica no ocurrió sino hasta 1970, cuando el Laboratorio de Música Electrónica abrió sus puertas en el Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México. Este era un estudio pequeño y primitivo construido alrededor de sintetizadores modulares y equipo básico de grabación, y si bien recursos similares ya estaban en uso en la radio y la televisión, esta fue la primera instalación de su tipo en ser puesta al servicio de músicos y compositores.

La música electroacústica, sin embargo, era conocida por varios compositores mexicanos aún antes de la fundación del Laboratorio. De hecho, las primeras composiciones electroacústicas fueron producidas por Héctor Quintanar (1936), Manuel Enríquez (1926-1994) y Francisco Savín (1929), quienes habían regresado a México al principio de los años sesenta, después de sus respectivos períodos de estudio en Europa y los Estados Unidos. Sin duda, sus contribuciones y las visitas a



Inauguración del Laboratorio de Música Electrónica del Taller de Composición, en el Conservatorio Nacional de Música, en 1969. De izquierda a derecha: Carlos Chávez, Ernesto Enríquez (Secretario de Educación Pública), el pianista Miguel García Mora (Jefe del Departamento de Música del INBA) y el secretario particular del señor Enríquez.

México de Karlheinz Stockhausen, Pierre Shaeffer y François Bayle en 1968 fueron factores que, aunados a la actitud positiva de Carlos Chávez (1899-1978) hacia la música electrónica<sup>1</sup>, ayudaron a fomentar un mayor interés en el tema.

Los compositores jóvenes de entonces fueron ciertamente influidos por estos acontecimientos. Entre ellos, Manuel de Elías (1939) y Mario Lavista (1943) pronto realizaron viajes al extranjero con la intención de ampliar sus horizontes en este campo. Lavista, por mencionar un ejemplo, estudió música electrónica en Francia con Jean-Etienne Marie, a quien había conocido durante su visita a México en 1967. De manera importante, Marie —admirador del trabajo pionero del microtonalista Julián Carrillo (1875-1965)— habría de continuar su asociación como mentor de esta generación y de otros compositores mexicanos más jóvenes que habrían de buscar su consejo durante la década siguiente.<sup>2</sup>

Así, la inauguración del Laboratorio en 1970 fue también el resultado del entusiasmo de un grupo de compositores —la llamada Generación del Taller— que habían sido alumnos de Chávez en el Taller de Composición del Conservatorio al inicio de los años sesenta. Héctor Quintanar, bajo los auspicios de Chávez, habría de

convertirse en el primer director del Laboratorio y, con la asistencia del ingeniero en electrónica Raúl Pavón (1931), puso diligentemente en operación el Laboratorio en ese mismo año. Eduardo Mata (1942-1995), Mario Lavista, Manuel de Elías, Francisco Núñez (1945) y Julio Estrada (1943) estuvieron entre los primeros en comenzar a trabajar con dedicación durante este emocionante período.

Los primeros conciertos tuvieron lugar en el Conservatorio en 1971 con obras de Quintanar, Lavista, Alicia Urreta (1931-1986), Enríquez y De Elías entre otros. En años subsecuentes habrían de seguir numerosas actividades significativas, como cursos y seminarios con compositores internacionales, especialmente los seminarios que se llevaron a cabo en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1974 y 1975. Además de muchos compositores mexicanos, participaron en estas actividades músicos como Otto Luening, Mario Davidovski, Wlodzimierz Kotonski, Milton Babbitt y Roger Reynolds.

Hacia 1974, sin embargo, debido a la conmoción política causada por la violenta separación de Carlos Chávez de la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Laboratorio fue instalado en otra locación. Aún con Quintanar a la cabeza, fue instalado primero en la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM). Más tarde, en 1977, fue trasladado al recién fundado CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical) del que Manuel Enríquez era director. Sin embargo, se agudizó el cisma causado por la caída de Chávez, y con ello vino la erosión del apoyo oficial hacia algo que se consideraba prescindible. La falta de un adecuado equipo de concierto comenzó también a ocasionar una disminución en el interés de algunos compositores que originalmente habían apoyado al Laboratorio, preocupados por su propio futuro en la composición y la investigación. Como es comprensible, el compromiso de Enríquez con la expansión del Foro Internacional de Música Nueva que se efectúa cada año, distrajo su atención del Laboratorio. La decreciente demanda hizo que a la larga el acceso al equipo fuera restringido a estudiantes y personal del CENIDIM. Pero se hizo muy poco para mejorar el influjo académico del estudio y para aumentar su dotación de equipo, que para entonces ya era obsoleto y carecía de un adecuado mantenimiento.

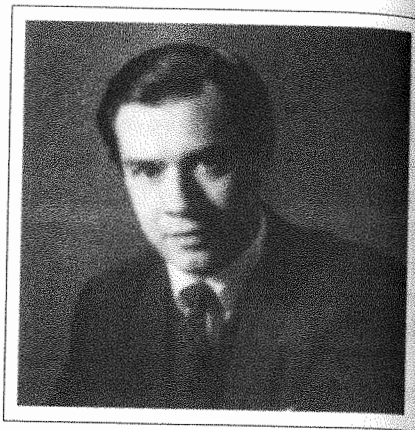
Gracias a Pavón, sin embargo, el Laboratorio continuó funcionado, aunque de manera intermitente, durante una década más. Al paso del tiempo, el Laboratorio



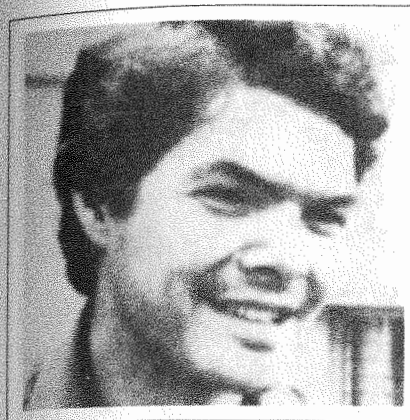
Héctor Quintanar.



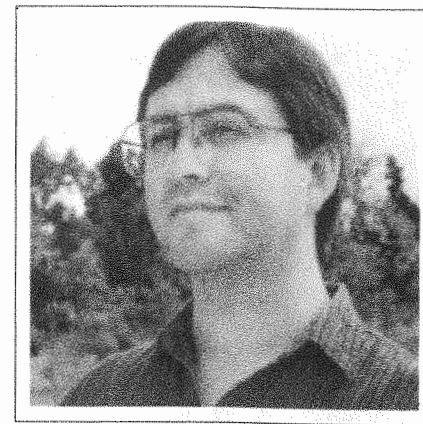
Manuel Enríquez.



Manuel de Elías.



Arturo Márquez.

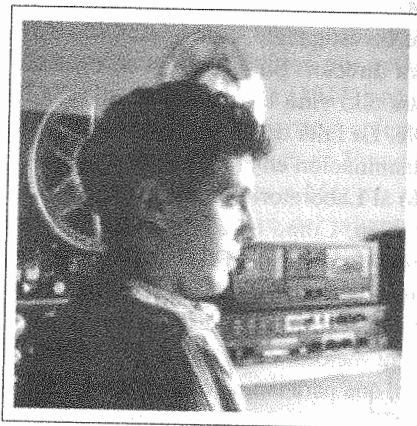


Ignacio Baca Lobera.

volvió a instalarse en el Conservatorio en 1992, pero nunca pudo asegurarse un subsidio operativo sustancial.

Por fortuna, se dieron importantes iniciativas en los años ochenta, que mitigaron estas circunstancias adversas. Entre ellas estuvo la creación de un pequeño estudio analógico en 1980 en la Escuela Superior de Música en la Ciudad de México, guiado por Francisco Núñez. Esta instalación creció lentamente, pero en 1986 Roberto Morales (1958) fue invitado a convertirse en su co-director, y entonces se adquirieron varias PCs y diversos equipos digitales accesorios. El estudio se transformó rápidamente en una modesta pero actualizada instalación basada en las computadoras. Sus planes académicos fueron revisados y —gracias al interés personal de Morales en las ciencias de la información y la computación— se implementó un programa de investigaciones. Tanto Núñez como Morales dejaron el estudio en 1992, pero la instalación sobrevivió y sigue funcionando.

Otro estudio fue instalado en forma privada por Antonio Russek (1954) y Vicente Rojo Cama (1960). Diseñado originalmente como un estudio comercial de grabación en el centro de la Ciudad de México, hacia la mitad de los años ochenta se transformó en una cooperativa



Vicente Rojo Cama.



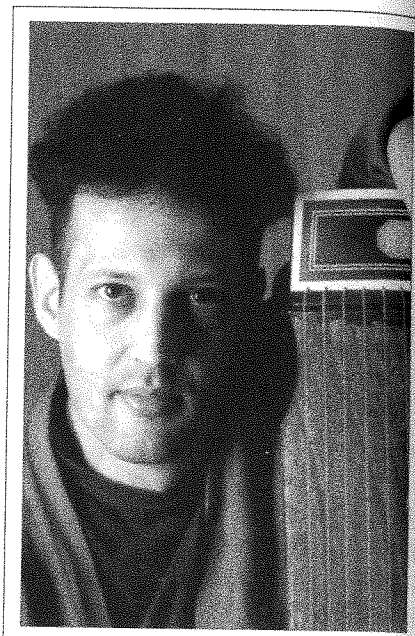
Gabriela Ortiz.

de compositores llamada adecuadamente CIIM (Centro Independiente de Investigación y Multimedia). El CIIM atrajo a un buen número de compositores jóvenes como Samir Menaceri (1962) y comenzó a funcionar, aunque de manera extraoficial, como el soporte técnico de conciertos de música electroacústica, colaborando con compositores, instituciones, ensambles y ejecutantes. Simultáneamente, continuó ofreciendo una plataforma para la producción de proyectos comerciales y de multimedia. A pesar de su siempre limitado presupuesto y escaso apoyo institucional, el CIIM fue importante en la promoción de mucha música electroacústica mexicana, tanto en el país como en otras partes de América Latina durante la década de los ochenta, incluyendo el lanzamiento en 1984 de las primeras grabaciones de música electroacústica nacional.

Durante la última década, gracias a la viabilidad económica de los estudios electroacústicos personales, la música electroacústica en México ha dado lugar a una significativa proliferación de estilos independientes, líneas de investigación y géneros. Más importante, quizá, es el hecho de que tal diversidad ha logrado que los compositores sean dueños de respetabilidad y un lugar visible al interior de la comunidad musical convencional. Como resultado de esto, la música electroacústica ha



Alicia Urreta.



Javier Álvarez.

comenzado a tener una presencia cada vez mayor en los programas de los más importantes festivales locales, tales como el Festival Cervantino. Eventos de carácter internacional, por lo general promovidos, guiados y producidos por compositores locales, son cada vez más comunes. Es preciso mencionar las presentaciones de Xenakis con el sistema UPIC en 1990, producidas por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo dirigida por Julio Estrada, y el Festival Internacional la Computadora en la Música de 1992, coproducido por el CIIM, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Escuela Superior de Música y la Secretaría de Educación Pública. En 1994 se realizó la primera edición del Festival del Callejón del Ruido, patrocinado por la Universidad de Guanajuato. Como sus predecesores, este festival presentó a compositores e intérpretes locales, y atrajo participantes de los Estados Unidos, Canadá, América Latina y Europa.

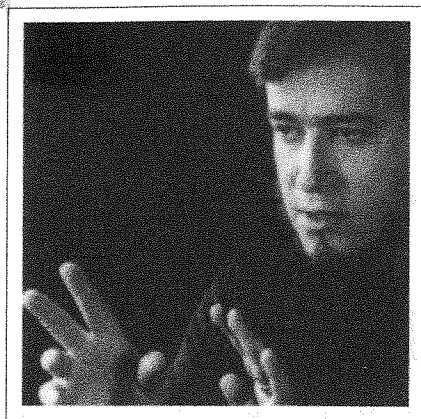
Además, la última década ha atestiguado también la gradual internacionalización de los compositores e intérpretes que tienen fuertes lazos con el medio. Estos intérpretes incluyen al Dúo Do-Zarpas, el percusionista Ricardo Gallardo y otros, y compositores tales como Arturo Márquez (1950), Benny Feldman (1956), Arturo Salinas (1955) y yo mismo (1956). El empleo de recursos electroacústicos también



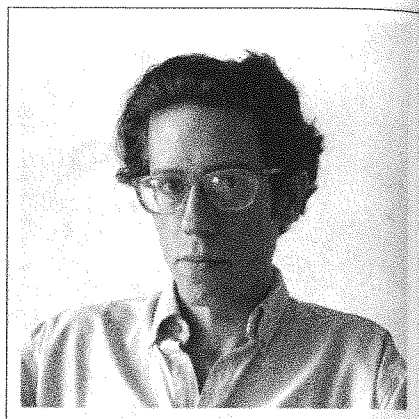
Antonio Russek.

ha sido testigo del surgimiento de estilos de fusión y crossover que han logrado un considerable reconocimiento en el extranjero, como es el caso del muy personal experimentalismo místico de Antonio Zepeda (1946) y los espectaculares eventos de luz y sonido de Jorge Reyes (1957).

Esta creciente visibilidad ha ayudado a allanar el camino hacia algunos progresos institucionales a largo plazo en el país. Entre ellos se incluye el nuevo Laboratorio de Música e Informática con sede en Guanajuato, dirigido por Roberto Morales y Ricardo Zohn (1963), y los recientemente inaugurados estudios en las universidades de Querétaro y Monterrey, dirigidos por Ignacio Baca Lobera (1957) y Juan Luis Rodríguez Trujillo (1958) respectivamente. Otra notable iniciativa es el nuevo Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México, un campus que hospeda escuelas nuevas para las principales disciplinas artísticas, incluyendo un nuevo Conservatorio y un Centro de Investigación Multimedia con una impresionante dotación de equipo. Aunque por el momento está dedicado por entero a la investiga-



Francisco Núñez.



Antonio Fernández Ros.

ción en diseño y en realidad virtual, no me cabe duda de que los compositores pronto se integrarán a las actividades del Centro. El nuevo Conservatorio se ha comprometido también a instalar un estudio de música electroacústica.

Quizá uno de los aspectos más punzantes de todo esto es el hecho de que la música electroacústica en México es aún bastante nueva, en un momento en que los umbrales estéticos están en constante implosión dentro del panorama global de la tecnología cibernética. Mientras algunos de los compositores de mayor reputación han mostrado poco interés, escaso conocimiento o una total descalificación en la composición electroacústica, es un hecho innegable que la *culture digitale* está encendiendo la imaginación de sus jóvenes sucesores. Es claro que la música electroacústica en México aún no es la gran cosa, pero tiene un público creciente y sus practicantes son todos relativamente jóvenes, habiendo nacido hacia el final de los años cincuenta y sesenta. Así, para todos los involucrados, el foco de interés se encuentra, naturalmente, en el futuro. Y habiendo transcurrido sólo veintiséis años desde su nacimiento, yo añadiría que la música electroacústica mexicana tiene el gran privilegio de hallarse en la adolescencia: demasiado inmadura para reconciliarse con sus propios errores, y aún suficientemente juvenil para aspirar a conquistar su fortuna. Si en efecto “el arte se escapa de la historia” pero “es marcado por ella” como lo ha sugerido Octavio Paz<sup>3</sup>, entonces el surgimiento de una nueva y hábil generación de compositores como Manuel Rocha (1962), Carlos Sánchez Gutiérrez (1960), Antonio Fernández Ros (1964) y Gabriela Ortiz (1964) bien podría permitirnos inventar una tradición propia.

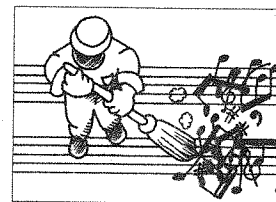
Londres, abril de 1995

## Notas

<sup>1</sup> Con frecuencia recuerdo las visionarias palabras de Chávez en *Hacia una nueva música*, de 1937 (El Colegio Nacional, México, 1992): “Los compositores del presente necesitan grandes campos de experimentación para desarrollar nuevas aptitudes instrumentales. Es muy natural que, por el momento, no se vean síntomas de nuevas producciones, si los artistas están lejos de los instrumentos y los únicos que los conocen son los ingenieros. No habría existido jamás la música para piano si este instrumento no hubiera llegado nunca a las manos del artista. Sólo proporcionando a los compositores y artistas la manera de conocer y familiarizarse con los nuevos medios se empezará a ver el nacimiento de nuevas formas de arte. La colaboración de los ingenieros y los músicos deberá ofrecer, en pocos años, un material apropiado y práctico para grandes ejecuciones musicales eléctricas. La increíble ‘armonía de timbres’ en que se obtenga la gradación más perfecta del color del sonido; la valorización de la intensidad de los planos que den una perspectiva sonora efectiva; la articulación de los ritmos más complicados; la melodización más delicada y variada. Todo esto darán los medios eléctricos de producción sonora”.

<sup>2</sup> Fui informado recientemente (octubre de 1995) por Daniel Teruggi, director artístico del Groupe de Recherches Musicales, de que el archivo sonoro personal de Jean Etienne Marie ha sido adquirido por el GRM. El archivo incluye numerosas grabaciones de las obras microtonales seminales de Julián Carrillo.

<sup>3</sup> En un artículo a propósito de la pintura mexicana contemporánea de 1983, en el libro *Los privilegios de la vista* (Fondo de Cultura Económica, México, 1987).



FRANCISCO GONZÁLEZ LEÓN  
CUADERNO DE MÚSICA\*

Piano... piano lejano...  
...lejano en mis recuerdos...  
Piano que ya no existes de seguro.

¡Hace ya tantos años,  
que en mi tarde una noche se despeña!  
¡Piano que serás ahora  
sólo un viejo montón de leña!

Nunca conocí la femenina  
mano que te tocaba aquellas tardes  
en que mi alma friolenta se entumía  
con la neblina lírica  
de tu melancolía.

¡Sueños de aquel entonces...!  
Lo que yo amaba...  
Lo que quería...

Azul de la novela que me forjaba.  
Que así era ella... Que así sería:

sobre el tropel de la cabellera,  
largos listones...  
Que así era ella... que así sería:  
de ojos tristes;  
de ojos tan grandes como un destino;  
de ojos dulces y oscuros, como es el vino  
de Malvasía.

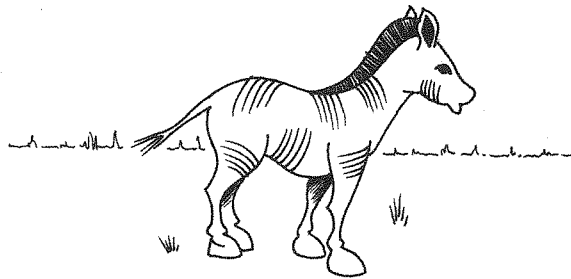
Y esta noche otro piano me ha repetido  
de tus viejos cuadernos todo el detalle...

\* \* \*

Me he entristecido...  
Y he vuelto a contemplar aquella calle;  
y he vuelto a contemplar aquellas rejas  
siempre cerradas...  
y el alto caserón de tapias viejas,  
y el enigma recóndito y guardado,  
¡y tu voz, donde se han contaminado  
las inéditas arias de mis quejas!

\* De: *Campanas de la tarde* (1948).

# LA MÚSICA DE CÁMARA PARA OBOE DE CARLOS CHÁVEZ



JOHN L. WALKER

Al mencionar el nombre de un compositor importante, se le ocurren inmediatamente a uno ciertas obras. Igualmente, cuando se menciona el nombre de una obra importante, es imposible no pensar en el nombre del compositor. Sin embargo, respecto a los compositores menos ilustres, este proceso requiere un poco más de tiempo.

Es posible que Carlos Chávez (1899-1978) caiga dentro de esta segunda categoría de compositores. Aunque es considerado como uno de los compositores latinoamericanos que tenía un punto de vista más internacional,<sup>1</sup> no parece que disfrute del mismo interés que ha crecido alrededor de la música de su contemporáneo brasileño, Heitor Villa-Lobos (1887-1959). No obstante, debido a la preparación de mi tesis doctoral, he tenido la gran fortuna de conocer el cuerpo de música de cámara para alientos de uno de los compositores más importantes de México. En los párrafos que siguen, quisiera describir algunos de los aspectos más interesantes de las cuatro obras de Chávez que incluyen el oboe: *Soli*, *Suite para doble cuarteto*, *Soli II* y *Upingos*.

*Soli*, escrita para un conjunto mixto [ver ejemplo 1], es el resultado de una comisión de la Liga de Compositores de Nueva York, en celebración del décimo aniversario de su fundación. Aunque se toca sin pausa, es posible dividir la obra en cuatro secciones o movimientos. Cada instrumento desempeña el papel principal en su movimiento particular, sin perder su importancia solista en los demás movimientos. Chávez usa el título "Soli" para sugerir esta característica.

<sup>1</sup> Lebrecht, Norman, *The Companion to 20th Century Music* (Nueva York: Simon & Schuster, 1992), p. 70.

Sciolto e ritmato  $\text{♩} = 160$

Ejemplo 1. Chávez, *Soli*, mm. 1-6.

© 1959 por Boosey & Hawkes. Reproducido con el permiso de Boosey & Hawkes, Ins., editor y poseedor del copyright.

La obra empieza con el clarinete como instrumento principal. El segundo movimiento presenta al fagot tocando una melodía sostenida y expresiva debajo de la figura rítmica de la trompeta. El oboe toma el mando en el tercer movimiento con un dolorido tema casi oriental [ver ejemplo 2], y en el último movimiento la trompeta parece despertar la obra con su síncope y duplillos superpuestos encima de tresillos. Esta es la primera obra que organizó Chávez (hasta cierto punto) usando una técnica de no repetición. Esto quiere decir simplemente que evita los elementos de simetría y recapitulación asociados frecuentemente con las composiciones seriales. Se ve esta técnica particularmente en los movimientos del oboe y de la trompeta.

Molto lento  $\text{♩} = 48$

Ejemplo 2. Chávez, *Soli*, mm. 114-118.

© 1959 por Boosey & Hawkes. Reproducido con el permiso de Boosey & Hawkes, Ins., editor y poseedor del copyright.

Se estrenó *Soli* el 2 de abril de 1933 en Nueva York, como primer obra de un programa que incluyó composiciones de Aaron Copland, Gian Francesco Malipiero y Alfredo Casella. Se publicó una reseña de la ejecución escrita por el compositor americano Israel Citkowitz (1909-1974) en un ejemplar de *Modern Music* de ese año:

Chavez' *Quarter* for wind instruments (at the League of Composers' anniversary program) was his usual bright self. Its line has all the appeal of the *imprévu*. It is concise in color and rhythm. It is also concise in its melodic motives and harmonies. In fact, so far as concision goes, it leaves nothing to desire - except possibly that most admirable concision of all, a concision of form, of relation of idea to idea.<sup>2</sup>

Estuvo también otro crítico, cuyo artículo está firmado por "H.H.," pero no menciona la obra de Chávez, porque otros deberes le impidieron asistir a la primera mitad del programa.<sup>3</sup>

Los instrumentistas que estrenaron la obra fueron Bruno Labate, oboe; Simeon Bellison, clarinete; Benjamin Kohn (o Kohon), fagot; y Samuel Miller, trompeta. Dirigió el conjunto Alexander Smallens (1889-1972), quien fue en esa época el director asistente de la orquesta de Filadelfia. También se tocó *Soli* ese mismo año en México, el 20 de octubre de 1933, en el Teatro Hidalgo. Constó el cuarteto de estudiantes de la orquesta del Conservatorio Nacional: Julio Ávila, oboe; Guillermo Robles, clarinete; Isaac Calderón, trompeta; y Alfredo Bonillas, fagot.

En 1943 la Fundación Elizabeth Sprague Coolidge encargó a Chávez, para su festival planeado para 1944, que escribiera música de ballet para la gran bailarina y coreógrafa americana Martha Graham (1893-1991). Parcialmente debido a razones económicas y prácticas, le pidieron que Chávez compusiera para una orquesta pequeña. Decidió aprovechar la oportunidad para realizar una idea que había tenido desde hacía mucho tiempo: componer para un cuarteto doble de cuerdas y alientos.

La señorita Graham ya había escrito el argumento para este nuevo ballet, que iba a llamarse *La hija de Cólquide*. Su idea original era una mezcla de mitología griega, junto con nociones modernas de psicología y un poco de la fantasía de Edgar Allan Poe ofrecida de más por añadidura. En la mitología griega, Cólquide era una tierra bárbara, patria de la princesa Medea y también el repositorio del Velloccino de oro buscado por Jasón y sus Argonautas. La hija de Cólquide, uno de los cuatro

<sup>2</sup> Citkowitz, Israel, "Spring Finale in New York", *Modern Music*, vol. 10, núm. 4 (mayo-junio 1933), p. 198.

<sup>3</sup> H.H., "Composers' Event Proves Popular", *New York Times*, 3 de abril, 1933, p. 13.

caracteres del argumento, es a su vez, en la tradición de la princesa Medea, una representación arquetípica de la brujería y la hechicería.

La Graham transmitió sus ideas a Chávez, quien se puso a trabajar inmediatamente en la nueva partitura. Se sentía cómodo con su tema griego, porque había disfrutado del éxito de su *Antígona* de 1932, una obra basada en un argumento de Sófocles. Pero antes de mandarle a ella la partitura terminada (1944), recibió otra comunicación, en la cual indicó ella que pensaba cambiar el argumento y la coreografía. En efecto, abandonó completamente la base griega del argumento original, alteró la coreografía de una manera drástica y también convirtió el título en *Dark Meadow*. Así que en esta forma se estrenó el ballet el 23 de enero de 1946, en el Teatro Plymouth de Nueva York. Fue la segunda de un programa que incluyó otras obras.

Aunque al público general parece haberle gustado,<sup>4</sup> y se dieron varias ejecuciones del ballet (en la actualidad, sigue siendo una obra activa de la compañía Martha Graham), recibió la música una reseña hirviente del editor y crítico de danza del *New York Times* John Martin (1893-1985), que escribió que la música:

is utterly without theatrical or choreographic quality, pure paper-and-ink music, and long stretches of it sound like so many pages out of Czerny.<sup>5</sup>

Luego alabó a Graham por haber logrado el milagro de una coreografía "magnífica" a pesar de la música. El compositor americano Elliott Carter hizo el mismo tipo de observación, pero añadió que este aspecto de la obra levantó enormemente la tensión subjetiva.<sup>6</sup>

Al terminar la partitura, realizó Chávez el máximo potencial musical de su obra: dividió los nueve movimientos originales en dos composiciones sueltas. Ya que la instrumentación del segundo al cuarto movimiento requiere solamente instrumentos de cuerda, estos movimientos constituyen ahora su tercer cuarteto para cuerdas. Se conocen los seis movimientos restantes como la Suite para doble cuarteto [ver ejemplo 3], publicada por Mills Music en 1967. Fundió estos mismos movimientos en una suite de cinco movimientos para orquesta sinfónica, la cual se estrenó bajo la batuta del compositor en México el 13 de junio de 1947.

<sup>4</sup> McDonagh, Don, *Martha Graham: A Biography* (Nueva York: Praeger Publishers, 1973), p. 188.

<sup>5</sup> Martin, John, "A World Premiere Danced by Graham", *New York Times*, 24 de enero de 1946, p. 24.

<sup>6</sup> Carter, Elliott, "Scores for Graham; Festival at Columbia", *Modern Music*, vol. 23, núm. 1 (Invierno 1946), p. 53.

Ejemplo 3. Chávez, *Suite* para doble cuarteto, mm. 1-8.

Tranquillo  $J = 63$

© 1967 por Mills Music. Reproducido con el permiso de CPP/Belwin.

Es importante observar que el manuscrito de la obra se extravió. Desconfiando de los métodos ordinarios de enviar paquetes, Chávez llevó la partitura a la embajada americana en México, donde iban a mandarla a la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos por bolsa diplomática. Nunca llegó. Se mitigó la pérdida trágica de la partitura por el hecho de que la habían copiado en partes instrumentales antes de mandarla.

Se deben mencionar aquí algunas interesantes características musicales. Primero, en el comienzo de la obra se escucha sólo el oboe en un pasaje que dura 49 compases! Durante esta sección, alivia lentamente Chávez la ambigüedad armónica y temporal que se ve en el ejemplo citado. Segundo, ha indicado el compositor mismo<sup>7</sup> que la *Sarabanda* incluye el motivo musical do-si mi (C-B-E) para rendir

<sup>7</sup> García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez: vida y obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 125.

homenaje a Carl B. Engel, director de *Musical Quarterly* y presidente de Schirmer Music, fallecido en 1944. Así que las primeras notas de la melodía en el violín son do, si y mi y corresponden a las iniciales del señor Engel.

Aunque es posible que no se aprecie la música que escribió Chávez como acompañamiento a *Dark Meadow*, es muy exitosa en términos puramente musicales. En conclusión, anotó el musicólogo Gerard Béhague, la música tiene un carácter neoclásico, austero y reposado.<sup>8</sup>

*Soli II* [ver ejemplo 4] fue encargado por el segundo Festival Inter-americano, celebrado en Washington, DC, en 1961. Se considera que esta obra, junto con sus *Soli III* de 1965 y *Soli IV* de 1966 (ninguna de las dos incluye el oboe), está entre las composiciones de Chávez más significativas de este período.<sup>9</sup>

Ejemplo 4. Chávez, *Soli II*, mm. 1-5.

Lento  $J = 52$  *il tempo sempre giusto*

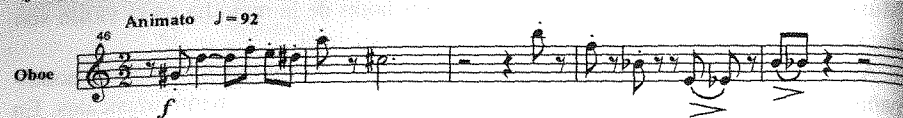
© 1963 por Mills Music. Reproducido con el permiso de CPP/Belwin.

Es similar *Soli II* a *Soli I* (la cual es llamada *Soli I* a veces) en que se presenta cada miembro del quinteto de alientos en su propio movimiento. El oboe entra solo en el segundo movimiento [ver ejemplo 5], un rondó animoso en el cual la angularidad de la línea del oboe es imitada rápidamente por los demás instrumentos.

<sup>8</sup> Béhague, Gerard, *Music in Latin America: An Introduction* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979), p. 249.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 288.

Ejemplo 5. Chávez, *Soli II*, mm. 46-50.



© 1967 por Mills Music. Reproducido con el permiso de CPP/Belwin.

Al igual que el cuarteto anterior, *Soli II* está basado en el principio de no repetición: evita Chávez los elementos de simetría y recapitulación asociados normalmente a las composiciones seriales. Su lenguaje revela otra diferencia interesante: mientras su técnica de no repetición no es suficiente por sí misma para producir una armonía desprovista de centros tonales, su uso persistente de disonancias severas tiende a eliminar cualquier funcionalidad que quizá se hubiera dado de otra manera.

Se estrenó el quinteto el 23 de abril de 1961 en el auditorio Coolidge de la biblioteca del Congreso por el Quinteto de Alientos de Filadelfia, cuyos integrantes eran Robert Cole, flauta; John de Lancie, oboe; Anthony Gigliotti, clarinete; Sol Schoenbach, fagot; y Mason Jones, trompa. *Soli II* fue la última de un programa que incluyó cuatro composiciones latinoamericanas, de las cuales se estrenaron otras dos obras. Se puede encontrar una reimpresión de este programa en la séptima página del *Inter-American Music Bulletin* de mayo de 1961.

Reseñaron la obra tres críticos. Observó Ross Parmenter que:

the longest of the pieces was Carlos Chávez' *Soli No. 2*, which was a work of penetrating but somewhat unrelieved seriousness.<sup>10</sup>

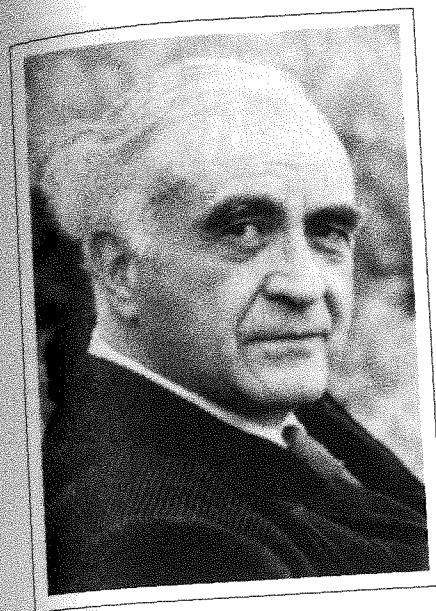
El crítico de *Washington Post*, Paul Hume, describió brevemente la forma de la obra y sostuvo que la música tiene un espíritu inmenso y una versatilidad de ideas de interés convincente.<sup>11</sup> Irving Lowens informó a sus lectores que fue mal representado México durante el festival, con excepción del nuevo quinteto "largo y difícil" de Chávez.<sup>12</sup> Mientras su duración de 19 minutos lo hace largo en comparación con las otras obras para quinteto de alientos, por fin quedó demostrado que es una obra interesante y atrayente, y que se ha ubicado en el repertorio estable de este conjunto.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Parmenter, Ross, "Music: 4 Wind Quintets", *New York Times*, 25 de abril de 1961, p. 38.

<sup>11</sup> Hume, Paul, "Quintet Acclaimed at Music Festival", *Washington Post*, 24 de abril de 1961, p. 16.

<sup>12</sup> Lowens, Irving, *Musical Quarterly*, vol. 47, núm. 4 (octubre 1961), p. 533.

<sup>13</sup> Parker, Robert L., *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus* (Boston: Twayne Publishers, 1983), p. 53.



Carlos Chávez.

Se sabe poco de *Upingos* de 1957, una obra de tres minutos para oboe solo. La encargó el poeta y dramaturgo mexicano Salvador Novo (1904-1974) como música incidental para un arreglo teatral de *Hipólito*, de Eurípides. Se estrenó la obra el 2 de julio de 1957 en el Palacio de Bellas Artes.<sup>14</sup>

Se refiere la palabra "upingos" a los miembros de los Upingascha, parte de la familia Diaguita de tribus, ahora extinta. Ocupaban el área andina del noroeste de Argentina y el norte central de Chile y fueron dispersados por los españoles para trabajar en las minas de las tierras altas del Perú. A muchos los reubicaron hasta Buenos Aires.<sup>15</sup> Aún no se sabe qué relación existe entre la etimología del título y su música.

Aunque se toca la composición sin pausa, consta de tres secciones, de las cuales la tercera es una repetición abreviada de la primera sección. Revela la obra una influencia antigua en todos los aspectos de su estructura. Melódica, rítmica y armónicamente, la escritura es clara e inequívoca. Por ejemplo, las secciones exteriores están claramente redactadas en un modo frigio transportado, mientras la segunda sección es en modo dorio. Se usa el si natural algunas veces para evitar el tritono.

La historia de estas cuatro composiciones revela que Chávez, así como la mayoría de los compositores del siglo XX, ha tenido (y ciertamente siempre tiene) sus detractores. Me han interesado mucho las opiniones, buenas o malas, de las personas que fueron testigo de los estrenos de estas obras, porque representan honestamente el gusto musical de su época.

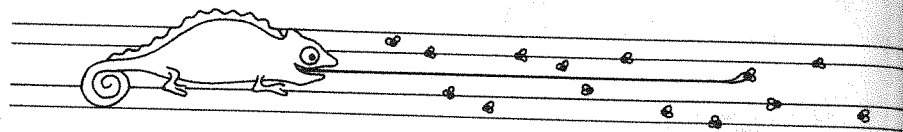
<sup>14</sup> Halffter, Rodolfo, *Carlos Chávez: catálogo completo de sus obras* (México: Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971), p. 60.

<sup>15</sup> Steward, Julian H. & Louis C. Faron, *Native Peoples of South America* (Nueva York: McGraw Hill, 1959), pp. 265-267.

# DOCUMENTOS

PALABRAS EN EL CONCIERTO-HOMENAJE  
A RODOLFO HALFFTER

15 DE MARZO DE 1966



EDUARDO MATA

Maestro:

El común denominador de la amistad hacia el hombre y el reconocimiento al profesional, nos ha reunido en esta ocasión para expresarle nuestro cariño y agradecimiento por la labor positivamente misional que en 25 años de incesante y fructífera actividad ha desarrollado usted en México.

Las múltiples facetas de su actividad en la música han dejado una huella indeleble en las instituciones y en las personas afortunadas con su contacto personal. Su decidida y benéfica influencia en las nuevas generaciones constituye el mejor ejemplo del proceder de un artista que, con una personalidad perfectamente acabada y respaldada por toda una obra, se da el lujo de señalar a los jóvenes los caminos seguros, que no los atajos, para el encuentro de ellos mismos y para la racionalización de una actitud estética acorde con la época que nos ha tocado vivir.

Su obra como compositor ha contribuido a llevar lejos el nombre de México al lado de nuestros grandes maestros nativos. Tres cuartas partes de su obra han sido compuestas en éste su país adoptivo, pero el total descansa firme y entrañablemente en el corazón de todos los que la conocemos y admiramos. No soy yo la persona más indicada para tratar de analizar las excelencias de su música, pues verdaderos críticos y personas autorizadas han hecho apologías y definiciones más que brillantes al respecto; sin embargo permítaseme expresar que tanto placer he experimentado escuchando nuevamente la deliciosa Segunda Sonata como el desparpajado y ágil Cuarteto. Junto a la ya más lejana audición de la *Tripartita* o el hermoso Concierto para violín, y junto a las obras que posteriormente serán ejecutadas esta



Concierto-homenaje a Rodolfo Halffter, 15 de marzo de 1966. De izquierda a derecha: Hermilo Novelo, persona no identificada, Tata Nacho, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Carlos Chávez, Miguel García Mora, José Sabre Marroquín, Raúl Lavista, persona no identificada, Eduardo Mata.

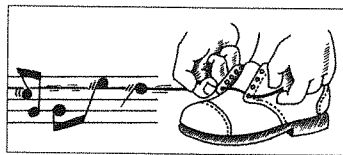
noche, se atisba el pensamiento de Juan Ramón Jiménez, otro grande del intelecto hispánico, quien ha dicho: "El arte es la depuración constante de lo mismo". Una misma línea estética con infinitas posibilidades de materialización, siempre y constantemente perfectibles. Usted mismo ha definido las constantes de su obra con palabras exentas de vanidad pero precisas e inteligentes a propósito de Domenico Scarlatti y del Padre Soler, quienes ostentan la paternidad de sus más claras influencias. Esas constantes son en sus propias palabras: "el acento castellano andaluz, la agilidad rítmica, la concisión de la forma y la transparencia de la textura", conceptos inherentes a una obra refinada y luminosa.

Ediciones Mexicanas de Música, institución de carácter privado, básicamente creada para editar las obras de los socios fundadores, ha venido voluntariamente a suplir una función que las instituciones oficiales lamentablemente han soslayado. La publicación de cuanto compositor ha sido digno de ello (me refiero especialmente a los jóvenes), se ha convertido en una labor constante y creciente. La "existencia" de un compositor es la "existencia" de su obra; usted, al través de Ediciones Mexicanas de Música, ha hecho posible la existencia de un sinnúmero de obras, tarea señera de enorme proyección hacia el futuro.

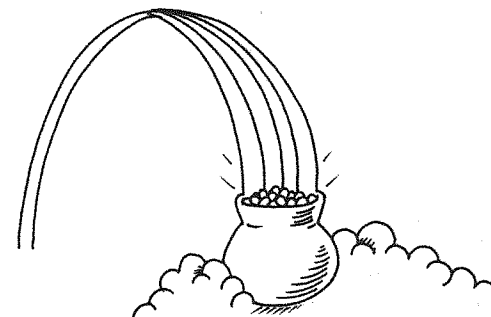
Su labor como educador está más allá de todo encomio. Gracias a maestros como usted, el Conservatorio Nacional de Música ha podido mantener con cierta dignidad la función máxima de entrenar a los músicos del mañana. El interés y la erudición con que invariablemente ha llevado sus ya institucionales clases de análisis, verdaderos compendios de teoría superior de la música, están por encima de cualquier elogio. Los que hemos pasado por esa clase estamos en deuda permanente con usted si no fuera más que por eso. La voluntad y abnegación con que ha aceptado, en su hogar mismo, a todo aquel que ha mostrado algún talento o tan sólo interés fundado por aprender, con algo que pone muy en alto sus calidades humanas y su prurito de educador como artista conciente que es.

Los compositores como grupo organizado también le estamos en deuda. Gracias a sus constantes e inteligentes gestiones, los creadores de música de concierto podemos empezar a ver en la realidad de esta vindicación, comenzar a considerarnos parte activa, crema y nata de un núcleo que por lo reducido del medio musical de México nos había ignorado involuntariamente. Ese núcleo, la Sociedad de Autores y Compositores de México, puede ahora sentirse orgulloso de haber hecho una realidad la incorporación de los compositores de concierto a él. Nosotros los compositores debemos de sentirnos orgullosos de pertenecer a un organismo que nos toma en cuenta y nos protege. Las promociones que han ratificado este encuentro, tales como los encargos a compositores, el patrocinio a programas, ediciones y grabaciones de música mexicana, son en buena parte su responsabilidad y sus iniciativas.

La magnitud de su actividad polifacética no puede desglosarse por completo en un homenaje tan limitado en lo material. Sin embargo, el reconocimiento paulatino a su labor trascendental como compositor, promotor y educador, le irá colocando de una manera rotunda y definitiva en el lugar que para nosotros ya tiene, el lugar que merecen los verdaderos intelectuales, los verdaderos hombres de bien.



## EL COMPOSITOR FRENTE A SU OBRA



EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA

La verdad es que cuando el maestro Mario Lavista me invitó a participar en esta serie de pláticas, creí estar soñando; cuando me cercioré de que no era así mi reacción inmediata fue negarme y después, analizando esta reacción, comprendí que es porque pienso que este tipo de actos constituye una especie de promoción muy apropiada para los jóvenes pues les da oportunidad de concretar y dar publicidad a su propósito pero ya a personas de mi edad como que no nos queda tan bien este traje, sobre todo a quienes, como en mi caso, su obra realizada, aunque haya tenido en su momento alguna repercusión, no llenó todas las condiciones necesarias para integrarse al repertorio habitual. Si alguien me recuerda como músico es más bien por mis actuaciones como maestro en las cátedras que serví en el Conservatorio o como director de conjuntos y de ópera en Bellas Artes. Ya muy pocos aficionados serán los que recuerden que fui por quince años pianista y ayudante de director en la Orquesta Sinfónica de México que dirigió Carlos Chávez.

Por otra parte, para que un compositor pueda hablar de su propia música es preciso que ésta se esté ejecutando con cierta frecuencia, lo que no sucede en mi caso ni en el de otros compositores mexicanos que por razones diversas, principalmente yo creo, por nuestra edad, no nos afiliamos a los movimientos musicales actuales; esto no significa una repulsa o una actitud negativa ante tales movimientos, sino exactamente una no-afiliación.

Yo pertenezco a una generación para la que abordar la composición significaba la adquisición de una técnica tradicional y académica que se consideraba indispensable, aunque a algunos en nuestro fuero interno nos pareciera pedante o incongruente con la música entonces considerada moderna.



Eduardo Hernández Moncada, 1940.

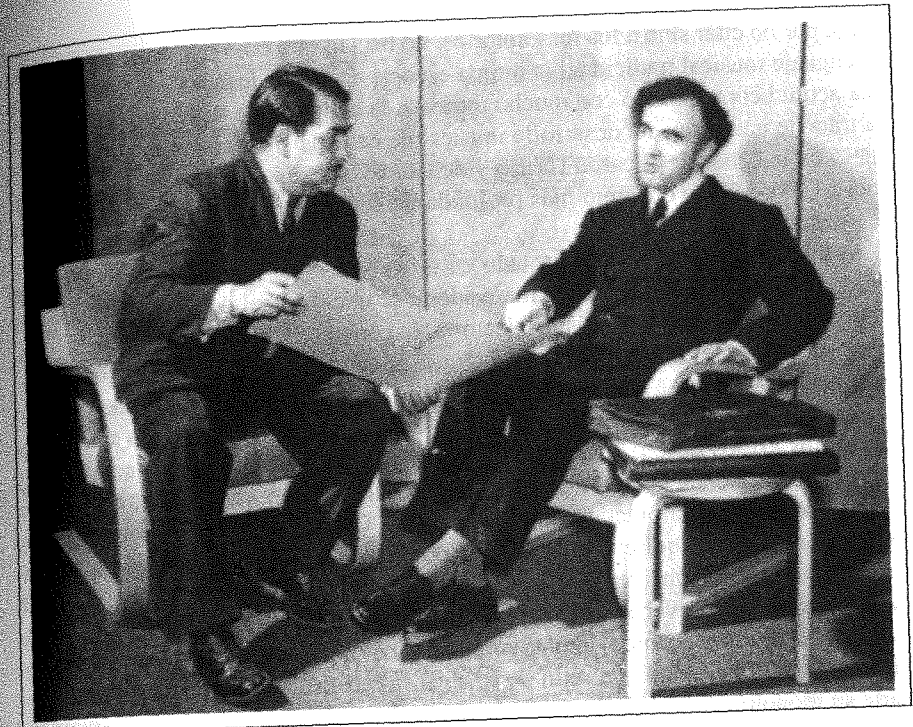
Todo esto no significa que me sienta ajeno y que no vea con simpatía las inquietudes de los chavos y hasta justifico en bastante grado su derecho a incluirme entre lo que ellos llaman "la momiza".

La cosa es que Mario Lavista insistió, por el aprecio en que me tiene o porque se le habían acabado los compositores mexicanos a quienes invitar a tomar parte en estos actos. Claro es que esto último no lo confesó, pero yo para no ponerlo en un aprieto, acepté pensando además que podría ser una oportunidad para hacer un examen de conciencia como compositor. Me imaginé que al morir tuviera yo que presentarme ante Apolo, que creo que es el Dios del Arte, a rendirle cuentas del uso que hice del escaso talento musical que me concedió en la vida, lo que me pondría en apuros más grandes de los que puedo pasar ante este auditorio. Me figuré a Apolo diciéndome, o más bien gritándome, porque los dioses se encolerizan muy fácilmente, "Cómo, te tocó estudiar piano y composición con el maestro Rafael J. Tello, el músico más ecléctico de principios de este siglo, quien te hizo estudiar casi por la fuerza las obras para piano de Debussy, de Ravel y hasta de Schoenberg; te tocó, siendo pianista y director-ayudante en la Orquesta Sinfónica de México, estudiar bastante al detalle, al través de los ensayos parciales que estaban bajo tu responsabilidad y a los que los irreverentes músicos llamaban 'talachas', las obras de Debussy, de Ravel, de Milhaud, de Bartók, de Stravinsky, de Hindemith y de tantos otros; te tocó participar en el impulso más vigoroso que se haya dado nunca a la música en México por ese motor de mil caballos de fuerza llamado Carlos Chávez y en el que participaron importantemente Revueltas, Rolón, Pomar, Sandi, Huízar y algunos más; te tocó presenciar la aparición de las innovaciones más audaces, tales como la música serial, la dodecafónica, la concreta, la aleatoria, la electrónica, etc., etc., ¿y no te dio vergüenza estar al fin de tus días empeñado en componer piecicillas sospechosas de nacionalismo o francamente nacionalistas? No voy a dejarte entrar al paraíso musical porque no te tolerarían ni los grandes maestros ni los grandes innovadores que, aunque no han llegado todavía, cuando lo hagan, ¡me reprocharán mi lenidad para contigo!". El Dios callaría y yo no tendría más remedio que agachar las orejas aunque en mi interior me riera socarronamente al pensar que en mi caso habrán estado y estarán no pocos compositores que sin ambiciones grandiosas se han contentado con dar salida honrada, humilde y modestamente a su necesidad de expresión. Por otra parte, me quedaría el recurso de solicitar mi traslado a una sección más modesta del paraíso, si fuera posible, a la de profesores pues fue en la cátedra en donde tuve las experiencias más fascinantes y satisfactorias; de paso podría investigar si, como sospecho, existen la sección de los compositores y la de los creadores, a ver si confirmo mi idea de que una cosa es componer y otra cosa es crear. Para mí componer es poner en un orden satisfactorio para el compositor los elementos pre-existentes y co-existentes que están a su al-

cance. La creación musical es lo mismo pero con piquete, como decía Celestino Gorostiza. El piquete consiste en la aportación personal verdaderamente nueva; la diferencia entre compositor y creador vendría a ser algo así como la que existe entre inventor y descubridor. Pero me estaría metiendo en cuestiones que queda mejor a los filósofos y a los estetas determinar.

Íbamos en que yo tendría que justificar ante Apolo mi conducta compositorial, si es que puede decirse así. Podría yo empezar por decirle, tratando de usar un tono adecuado: ¡Oh, Padre de las Musas! Considera que mi niñez y mi adolescencia transcurrieron en el ambiente provinciano de principios de este siglo, en una región en la que, como en tantas otras de nuestro país, la música florece casi cimarronamente; donde se oían y afortunadamente aun se oyen el arpa, la jarana, la guitarra y el requinto improvisando los sones llenos de frescura, los cantos broncos, valientes y alegres y que esa música deja una huella que no se borra fácilmente. Es cierto que estudié el piano en mi niñez pero fue, como entonces era frecuente, como parte complementaria de mi educación general. El repertorio que los aficionados cultivábamos estaba formado por las danzas, los valeses y las piezas de Castro, de Villanueva, de Jordá, de Elorduy y de otros tan sentimentales y románticos como éstos. Nuestros alcances en cuanto a música más elaborada llegaban a Schubert, Schumann, Chopin, Liszt y hasta Beethoven. Desconocíamos a los clásicos y a toda la producción musical a partir de Brahms. También es cierto que estábamos aislados por la Revolución y que entonces no había ni radio ni discos a nuestro alcance. Con ese pobre bagaje llegué tratando de encontrar sustentos a la capital, en donde había un ambiente más desarrollado, aunque no tanto como pudiera desearse. Trabajando como pianista y estudiando de cuando en cuando, tuve la suerte de encontrarme en el camino que Carlos Chávez empezaba a recorrer tan gallardamente; él fue quien nos puso a los músicos de mi generación en contacto con corrientes más actuales. Su impulso me inclinó más hacia la composición, a la cual dediqué el poco tiempo que me dejaba libre el fárrago de actividades con las que tenía que ganarme la vida. Ya entonces, a pesar de mi contacto con la música impresionista y la moderna, en mis trabajos de composición sucedía lo que les pasa a mis paisanos al hablar: se les conoce lo veracruzano por el acento. Lo bueno era que entonces eso no era mal visto pues todos los compositores mexicanos cultivaban con entusiasmo el nacionalismo; más tarde esto se convirtió en pecado y me pasó lo que a los niños que cuando son bebés les dicen: qué niño tan hermoso, tan gordito, y cuando llegan a la edad madura les dicen: qué viejo tan panzón.

Por ejemplo: mi primera sinfonía que fue estrenada por Dimitri Mitropoulos, quien por cierto nos dio la sorpresa de dirigirla de memoria, aunque fue escrita en el lenguaje sinfónico convencional, contiene giros mexicanistas. La segunda sinfonía fue escrita deliberadamente sobre evocaciones de la música veracruzana, pero



Hernández Moncada y Carlos Chávez, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940.

fue un fracaso; murió en cuanto nació y puede que haya sido lo mejor que pudo ocurrirle. También puedo poner como ejemplo mi ópera *Elena del Bajío*, compuesta sobre un libreto de Francisco Zendejas y cuyo argumento es el de la mujer que muere a manos de su esposo, un guerrillero chinaco, por haberlo traicionado con un oficial francés. En esta ópera el coro, como en las tragedias griegas, comentaba y pronosticaba los sucesos por medio de un corrido; pues bien, la música, que debía ser del Bajío, me resultó más bien costeña, y es que no se puede adoptar una sensibilidad foránea lo mismo que se puede adoptar otra ciudadanía.

Como ya lo he dicho, la inclinación por el nacionalismo de los compositores en la tercera década de este siglo estaba en su apogeo; díganlo si no las obras de Carlos Chávez como *H.P.*, el concierto para cuatro cornos, la *Sinfonía India*, *Xochipilli-Macuilxóchitl* y muchas otras; hasta en su ópera *Los Visitantes*, que es una obra mucho más reciente, yo no dejo de percibir giros melódicos muy mexicanos. ¿Y Revueltas? Prácticamente toda su música fue un generoso desbordamiento de su amor por el pueblo de México. Pomar, Huízar, Rolón y más tarde Moncayo y Ga-

lindo, por no citar sino a los más notorios, no hacían otra cosa que tratar de traducir al lenguaje musical tradicional la íntima esencia de lo mexicano. Puede decirse que esta actitud correspondió con mucho retraso a la de los cinco rusos; bueno, ¿y qué? Se trata de una etapa del desarrollo musical de cada país; en el nuestro esa etapa se inició en la época de Ricardo Castro y de Gustavo Campa, se definió en la de Manuel M. Ponce y se concretó más profundamente en la de los compositores que ya he mencionado.

Al mismo tiempo ya había brotado en otras partes del mundo el manantial que había de formar la gran corriente innovadora; se inició con el dodecafonismo al que siguieron el serialismo, la música aleatoria, la concreta y la electrónica. Debo confesar que yo, atareado en mi trabajo, no puse la atención necesaria a los nuevos experimentos, aunque ya hacía mucho que había intuído que los recursos de la música convencional estaban agotándose. Realmente no llegué a conocer las realizaciones en los estilos que he mencionado, sino hasta poco después del medio siglo y eso muy superficialmente y claro, por mucho que llegaran a interesarme ya no era tiempo de ponerme a practicar nuevas técnicas. Otros lo estaban haciendo y muy bien; además, yo no quise abandonar mis propios experimentos sobre el tratamiento de los acordes considerados como entidades independientes de la tonalidad; dicho en otra forma, ver en cada acorde una personalidad propia con sus particulares dimensiones en cuanto a altura, volumen y color. Se trata de experimentos motivados por la necesidad que sentí de trabajar la música popular de manera de quitarle su monotonía, debida principalmente a que en ella se usan casi exclusivamente los tres acordes tonales del modo mayor; yo quería trabajar ese tipo de música de un modo menos artesanal y más artístico, tratando de expresar por ese medio mis reacciones sonoras ante la maravilla que es el ambiente costeño veracruzano.

Volviendo a mi defensa ante Apolo, le diría: Señor, si amar la tierra, el campo y la región donde uno creció es pecado, me confieso pecador y aceptaré mi castigo aunque ya en vida haya yo empezado a recibirlo en forma de una casi total indiferencia hacia mis modestos trabajos, lo cual no debe molestarme porque es lo que nos pasa a los genios incomprendidos aunque, dicho confidencialmente, no nos caería mal un poco de estímulo.

También hay que tomar en cuenta que no todos mis trabajos nacieron bajo el mismo signo; por ejemplo los ocho ballets, que escribí por encargo de varias instituciones, están en estilo neutro por mayoría de cinco contra tres. También el cuarteto para instrumentos de cuerda que compuse por encargo de Miguel García Mora en 1962 cuando él era el jefe de la Sección de Música de la Oficina de Divulgación Artística de la Universidad Nacional Autónoma de México, tiene muy poco o nada de localismos y esto podemos comprobarlo porque vamos a tener la oportunidad de escuchar por lo menos el último movimiento interpretado por el cuarteto del Museo

# COSTEÑA

Allegro giusto  $\text{♩} = 120$

E. HERNANDEZ MONCADA

PIANO

Serie A No. 10

DERECHOS RESERVADOS

© Copyright, 1962, by Eduardo Hernández Moncada  
Propiedad registrada conforme la ley, México, 1962

Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad, cedido desinteresadamente por el maestro José Sabre Marroquín, director del mismo Museo. El cuarteto está bajo la dirección de su primer violín Pedro Cortinas, a quien quiero agradecer ahora su colaboración.

(Audición del cuarto movimiento del Cuarteto)

Confieso que tenía mucha curiosidad por escuchar esta música porque me era casi desconocida como a ustedes; no la había vuelto a oír desde su estreno por el cuarteto que dirigía Hermilo Novelo, en el año 1962; creo que tuvo una o dos ejecuciones más, lo cual constituye un récord ya que, como me hacía observar un editor americano amigo mío, lo más difícil para un compositor de música de concierto es la segunda ejecución de sus obras. Esto se debe a que la ejecución de una obra nueva es costosa en tiempo y en dinero; en la pintura la obra realizada puede ser objeto de contemplación miles de veces sin costo adicional. En la música resulta enormemente más económico la ejecución de obras de repertorio que, además de estar bien probadas, pueden ser elegidas para satisfacer en cada caso determinado tipo de auditorio.

Hubo un largo lapso en el que dejé de componer casi completamente, absorbido por las actividades profesionales que significaban mi sustento y el de mi familia, porque a mí me pasó lo que a aquel músico a quien le preguntaron: Maestro, ¿usted toca por nota? A lo que aquél contestó: No señor, yo toco por hambre. Bueno, yo no pasé hambres propiamente dichas sino al principio; después, trabajando doce o catorce horas diarias, incluyendo los domingos y días festivos, pude vivir con mi familia modesta, pero decorosamente.

Poco después del medio siglo comenzaron a solidificarse los nuevos experimentos de creación musical; y esta vez digo creación, porque no significan solamente el establecimiento de un nuevo orden entre los sonidos ya existentes sino de crear y combinar otro tipo de sonidos con otro concepto de espacio y tiempo. A mí no me sorprendieron exageradamente estas experiencias porque como que ya estaba en el aire que tendrían que producirse. Ya Hermann Hesse en su novela *El Juego de Abalorios*, pensando que las posibilidades de la música convencional estaban agotadas, proponía un nuevo arte basado en el uso del juego de abalorios mediante el cual se plantearían muy sutiles problemas cuya solución llevaría a situaciones que provocaran la sensación de la belleza. Algo así, pero mucho más elevado que el juego de ajedrez en nuestros días.

A pesar de todo, a mí no me atrajo la nueva corriente lo suficiente para apartarme de mis propias chifladuras. Sospeché, además, que tanto el dodecafonismo como el serialismo eran más limitativos que liberatorios y creo que el tiempo me



Hernández Moncada con Dolores del Río, 1945.

está dando la razón, porque esas técnicas están siendo abandonadas antes de lo que se pensaba. Quedan otras tendencias que pueden conducir muy lejos; para mí la música electrónica puede permitir a cualquier persona aficionada, con un mínimo de imaginación, practicar la creación musical como actividad personal privada, con el mismo sentido con el que se practica la natación, el tenis o se juega solitarios. Pero esto ya es tarea de las futuras generaciones. Por lo pronto quiero dejar bien sentado que todas esas experiencias me parecen muy interesantes y algunas verdaderamente fascinantes; no todas, porque pasa lo que con el rock and roll, que a veces es espléndido y otras una verdadera lata.

Entre las piezas que compuse antes de 1960, hay varias para coro y para canto y piano. Las primeras fueron cantadas durante el Festival Casals en Jalapa, Veracruz, por el Coro de Madrigalistas que dirigía el maestro Luis Sandi, en 1958, y las otras lo han sido por varios cantantes, entre ellos Irma González, Carlos Puig, Margarita González y Beatriz Aznar. Estas composiciones respondían al propósito que ya he enunciado; los textos son de poetas costeños, veracruzanos en su mayor parte, y el estilo es francamente regionalista. Dentro de este marco compuse una pieza para piano con toda la mala intención de hacerla bien difícil y lo logré tan bien, que no

a María Luisa Rangel

## TRES SONETOS DE SOR JUANA

“Con el dolor de la mortal herida”

(“Efecto muy penoso de amor, y que no por grandes se igualan con las prendas de quien lo causa.”)

Tempo di Sarabanda. Lento  $\text{♩} = 84$

Eduardo Hernández Moncada

Canto

Piano

1

Con el do - - - lor de la mor-tal he - ri - - da

Sostenuto

*mf*

de un a - - - gra - vio de a - mor me la - men - ta - - ba

Serie B. No. 26

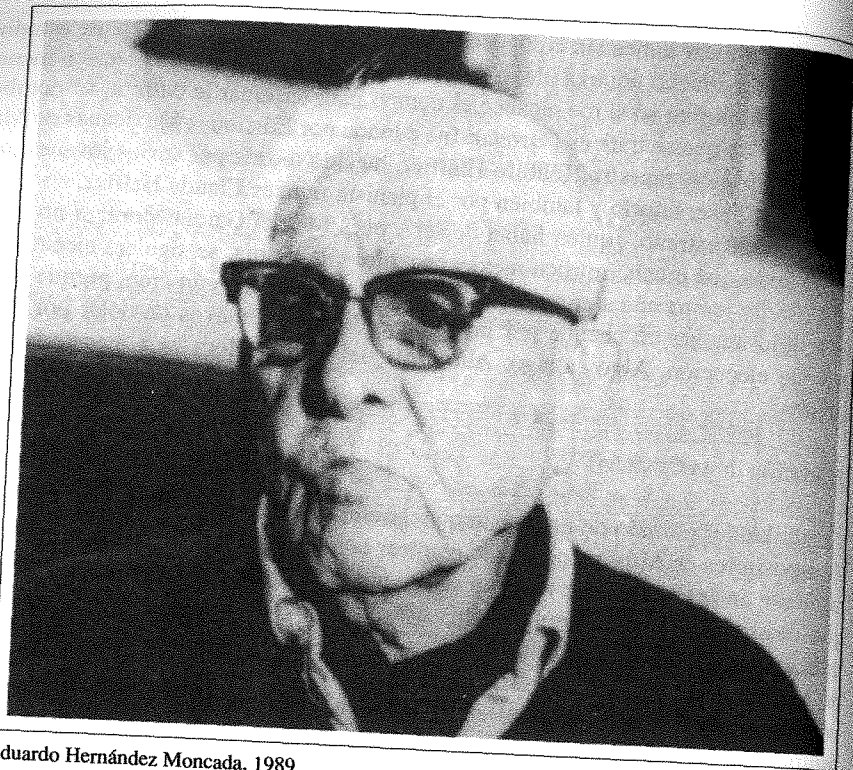
D.R. © Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México 1992  
Avenida Juárez 18-206 06050, México, D.F.

la he podido tocar nunca sin equivocarme. También es verdad que dejé de estudiar piano durante mucho tiempo; ahora lo estoy haciendo de nuevo y voy más o menos en el tercer año; no sé si me alcance el tiempo para terminar la carrera. El nombre de la pieza de que se trata es *Costeña*; fue editada por Ediciones Mexicanas de Música, que dirige el maestro Rodolfo Halffter; ha sido tocada por varios jóvenes pianistas del Conservatorio y también por el pianista francés Claude Helffer, en 1967, pero quien la estrenó, ¿quién había de ser?, pues Miguel García Mora; si no fuera por él dudo que mucha música mexicana, entre ella la mía, se siguiera ejecutando. La *Costeña* fue tocada alguna vez en los Estados Unidos según creo, porque guardo religiosamente un cheque por la cantidad de once centavos de dólar por derechos de ejecución. Algo es algo. Ahora Miguel García Mora va a ejecutarla para ustedes.

(Audición de la Costeña)

Ya jubilado y retirado de un puesto que desempeñaba en la Sociedad de Autores y Compositores de Música, pudiendo emplear con más liberalidad mi tiempo, caí fatalmente en la tentación de volver a componer a pesar de mi escepticismo y recordé que desde hacía mucho tiempo había notado lo escasa que es, comparativamente hablando, la producción moderna destinada a los estudiantes de los primeros años de la carrera de pianistas. Desde luego que la hay, por ejemplo está el genial *Microcosmos* de Bartók; los estupendos *Cinco Dedos* de Stravinsky; las preciosas *Estampas* de Jacques Ibert, etc. Pero comparativamente, repito, esta producción es poca ante la inmensidad del repertorio clásico y romántico compuesto específicamente con propósitos didácticos. Pensé que podría yo componer piezas para piano fáciles o de dificultad moderada que, además de poner al estudiante en contacto con otras sonoridades, contuvieran ocasionalmente su piquete de folclorismo, del mismo modo con el que los mexicanos acostumbramos acompañar los platillos internacionales poniéndoles una salsita mexicana o mordiendo un chilito verde.

Así nació una serie de piezas para piano, dos de las cuales tuve la satisfacción de escuchar ejecutada por mi nieto Eduardo Malvido en un concierto escolar en la Sala Chopin. La más importante de estas obritas es una sonatina que dediqué a Miguel García Mora en reconocimiento a sus incansables instancias para que yo siga componiendo. Se trata de una verdadera sonatina, es decir una sonata de proporciones reducidas, construida académicamente, desarrollando una temática con un lenguaje basado en el procedimiento de melodía acompañada y siguiendo esquemas armónicos en cierto modo convencionales; nomás en cierto modo, porque lo que sucede es que cuando una melodía está bien definida en una tonalidad, el acompañamiento está en otra, pero, por lo menos a mí me parece, el resultado no disuena, es decir no



Eduardo Hernández Moncada, 1989.

molesta al oído. Sería necesario examinar con cierto cuidado su construcción armónica para encontrar que está basada en las relaciones ocultas que existen entre acordes al parecer distantes, relación que se deriva de la resonancia natural (o sean los llamados sonidos armónicos) que produce cada uno de los sonidos que constituyen un acorde. Temo que esta definición sea muy insuficiente, pero en una charla como ésta no podría llegarse más lejos. Algún músico amigo mío me ha tildado de estar jugando; yo le respondí que sí, que a mi modo, con los medios que están a mi alcance y dentro de las asfixiantes limitaciones que le impone a uno el ambiente, estoy practicando ese fascinante juego que es la música y que lo hago con el mismo espíritu con que jugué en mi juventud el tenis, el *base ball* o practiqué la carrera y la natación, deportivamente, sin pretender llegar a ser campeón ni competidor peligroso ni tratar de obtener provecho material personal. Escuchemos pues a Miguel ejecutar la Sonatina compuesta para él a fines del año pasado.  
(Audición de la Sonatina)

Y he llegado casi al final de la justificación de mi vida como compositor ante el padre de las Musas; porque las otras actividades musicales que desarrollé en el curso de mi vida darían materia para escribir un libro de las dimensiones de la *Divina Comedia* porque hubo de todo, infierno, purgatorio y ocasionalmente paraíso y bien se pueden calificar de experiencias paradisíacas las oportunidades que tuve de presenciar tantos eventos, de conocer tantas espléndidas personalidades y de haber participado en tantas ejecuciones bajo la dirección de tantos excelentes maestros.

La última obra que vamos a escuchar es también la última que he compuesto; se trata de algo que tiene su anécdota: hace unos tres años mi querido amigo José Sabre Marroquín me comunicó que Henryk Szeryng, el espléndido violinista nacionalizado mexicano, le había sugerido componerle un arreglo violinístico de *La Bamba*; Pepe Sabre, sabiendo que soy veracruzano, me pasó a mí la sugestión. Desde entonces empecé a considerar vagamente el asunto y a tomar algunos apuntes. El problema era, como siempre, que la música no perdiera su ingenuidad, su rudeza campirana y su frescura al ser transportada a un terreno más elaborado. En cierto modo era un reto que no me decidí a enfrentar sino hasta fines del año pasado. Hace poco más de dos meses que terminé y llamé al resultado *Rapsodia de Sotavento* porque está formada de cantos originales pero en estilo popular. Solamente en el final aparece auténticamente y casi textual *La Bamba* y el estilo general responde al de la música de la región situada al sur del puerto de Veracruz y que se llama Sotavento.

Ahora va a ser ejecutada por Pedro Cortinas, primer violín del Cuarteto de la Comisión Federal de Electricidad, quien con absoluto desinterés y con una espléndida buena voluntad me ha prestado su colaboración anotando y afinando algunos detalles técnicos-violinísticos de la obra.

Se trata pues de un estreno que me proporciona la valiosa y rara oportunidad que debería ser obligatoria para toda clase de obras musicales nuevas, sean buenas, regulares o malas, en este estilo o en aquel otro porque son muchas las cosas que un compositor puede imaginar pero solamente la ejecución de sus obras le proporciona la verdadera piedra de toque. Escuchemos pues la *Rapsodia de Sotavento* para violín y piano ejecutada por Pedro Cortinas y Miguel García Mora.

(Audición de la *Rapsodia de Sotavento*)

Y como dice el corrido: ya con esta me despido, aunque no creo dar pronto la vuelta.

Ojalá no los haya fastidiado mucho. Estoy a sus órdenes para contestar, si puedo, las preguntas que se dignen hacerme.

Este texto fue solicitado en 1974 por el Departamento de Música de Difusión Cultural UNAM, dirigido entonces por Mario Lavista, para un ciclo titulado "El compositor y su obra".

ANDREA MONTIEL

TRINO DE PUÑALES

Para Astor Piazzolla

Prologuista de nostalgias iracundas  
entretejido amor que está de partida  
tango laberinto.

Tu bandoneón en síncopas respira  
como un pulmón que le falta el aire  
amordazas al viento  
y los bronquios mágicos de tus digitaciones  
cabalgan como yeguas en celo  
elegante tortura ósea  
devenir en cámara lenta  
anatema cromático de tu locura  
de tus ojos cerrados  
de la lluvia de tu cuerpo  
de tu camisa negra.

Latino cascabel de ansias  
no puedo descifrar

la explosiva enervación de tus tambores  
ni este ardor de retorcidos espasmos

siento tus pentagramas  
como un visceral desorden  
suicida velocidad mecánica que pulsa  
parálisis respiratorias  
jadeantes dolores dolorosos  
enamorado de la soledad.

Ese paladeo agridulce de tus arpeggios  
ese grito de tus acordes disminuidos  
es el sensual abatimiento de tu mareo

entraña lágrima sintetizada  
tanguero contratiempo de azucenas  
afilado trino de puñales abemolados.

Tus percusiones marcan los ritmos  
que tal vez tiene Argentina  
y el sobresalto y la tristeza de tu bandoneón  
me sentencian a cruzar un corredor de espejos:

Me veo caminando por la calle  
plagada de maniqués  
me codeo con marionetas  
rostros de colores inmóviles  
mi tristeza se mueve  
entre los zapatos  
y en cada paso la miro.

Así llego a un cafetín  
me siento  
fumo un cigarrillo

el humo reseña la tristura  
la respiración me cuesta  
y se convierte en llanto  
sólo los cabellos me envuelven  
en medio de las partículas del aire.

Como todos busco entre la tarde un ave  
un lugar donde habitar  
falta un adoquín rosado en la banqueta  
(dónde hallar uno de idéntica cantera).

Afuera transcurre el reparto de ilusiones  
las multitudes mastican en gajos las palabras  
hablan de la luz y opacan el aire  
claroscuro tarde de rendijas

yo estoy liberando cangrejos encarcelados  
he comido volátiles migajas  
y produzco panes  
de mi conciencia gotean las fronteras  
la caída se transforma en rito  
la herida en verso  
apago mi rostro entre las manos  
y se humedecen mis rodillas  
igual que los ojos de las madres  
de la Plaza de Mayo.

Ronda ronda ronda.

Ahora bebo mi café  
en él miro mi reflejo  
peino la cabellera  
me compongo el vestido  
y de nuevo siento la tristeza

con que cuentas esta historia

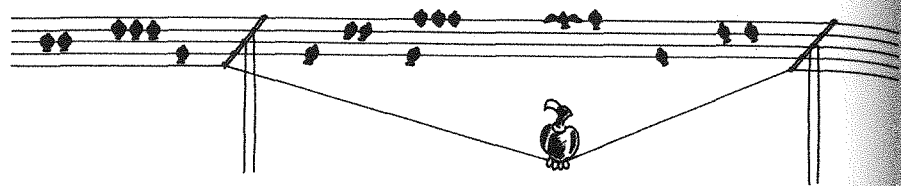
pongo tres monedas  
en la mesa del café  
me visto con mi gabardina azul  
salgo a la calle  
que se convierte en laberinto

la lluvia me enreda en desnudos galopes

ahora corro hasta mi casa  
en las esquinas doblo  
mi cuerpo se cansa  
camino vuelvo a correr

al fin llego con tu tristeza y la mía  
hasta la puerta  
del silencio.

## AL TEMPO DE KRONOS



### ENTREVISTA AL CUARTETO KRONOS

RAMÓN MONTES DE OCA

*Para el Cuarteto Kronos la música de nuestro tiempo representa la fuente de un incesante deseo de explorar y descubrir inusitadas y fascinantes sonoridades.*

*David Harrington, John Sherba, Hank Dutt y Joan Jeanrenaud integran este singular cuarteto de cuerdas, sin lugar a dudas una de las presencias más notables y desafiantes en el ámbito musical camerístico de nuestros días, que aquí habla, en voz de su primer violín, David Harrington, en exclusiva para los lectores de Pauta.*

—*Kronos se ha caracterizado desde su fundación por desarrollar una nueva propuesta de un concepto ecléctico para el cuarteto de cuerdas. ¿Cómo surge en usted el gusto por la música contemporánea de tan diferentes tendencias estilísticas y diversas latitudes?*

—Pienso que una persona o un músico es la suma de toda la música que él o ella ha escuchado a lo largo de su vida. Me parece que hay cosas que estamos realizando actualmente que estaban inspiradas por todo aquello que solía escuchar cuando apenas era un adolescente. Hace diez años grabamos un disco de música compuesta por Thelonius Monk. Anoche, por ejemplo, interpretamos una obra compuesta por Ken Benshoof, quien fuera mi maestro en composición, y que sigue componiendo para nosotros después de treinta años de amistad; fue él quien me presentó con Thelonius Monk. El también me familiarizó con la música de Edgar Varèse, con la de Scarlatti y con una diversidad de otras músicas.

Recuerdo mis tiempos en la preparatoria, me parecía más una tienda de discos que una escuela, porque a dos cuadras estaba este increíble lugar donde vendían los discos y por supuesto me resultaba más interesante escuchar música que asistir a

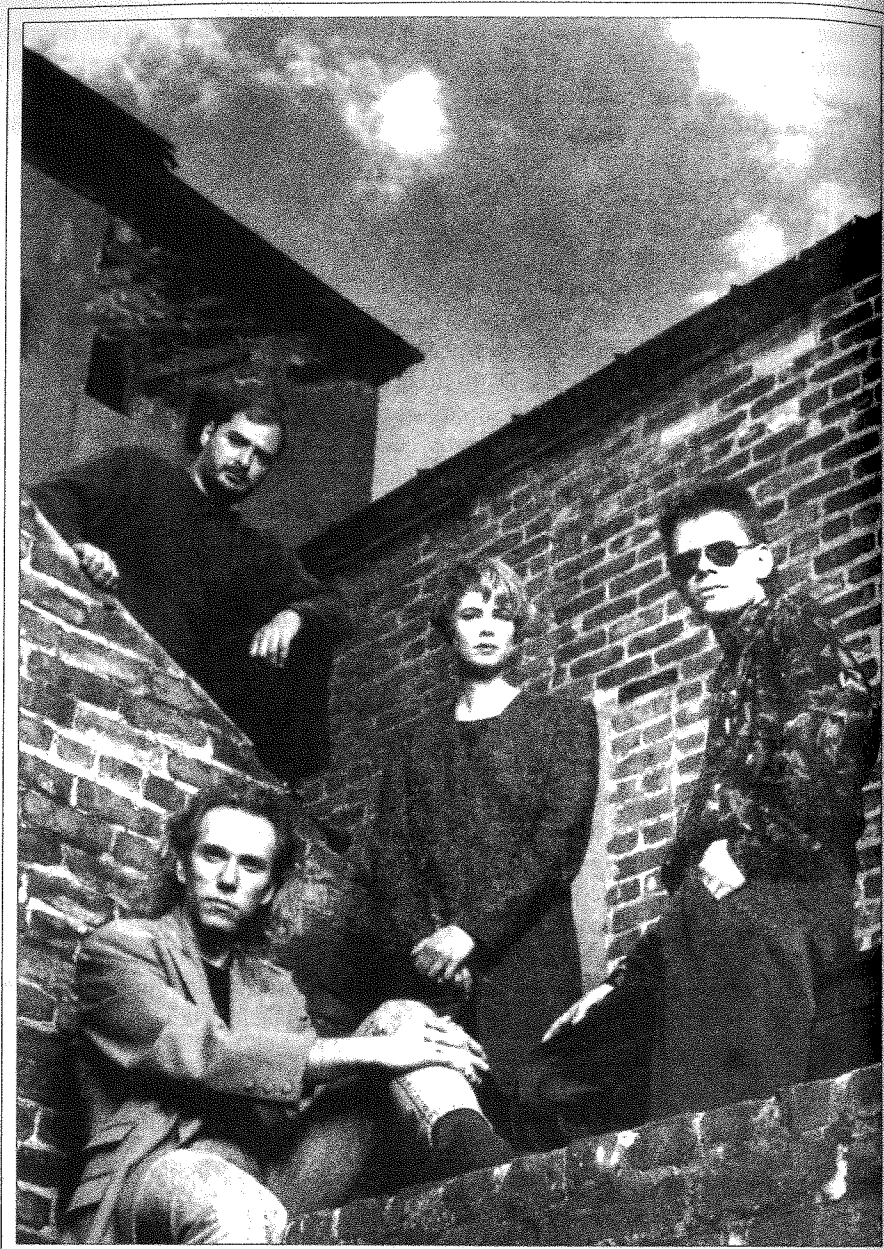
las clases de matemáticas. En aquellos tiempos había cabinas de audición en donde podíamos abrir y escuchar cualquier disco nuevo. Así conocí los cuartetos de Béla Bartók, las sinfonías de Charles Ives, la música de Stravinsky, la de John Coltrane. ¡Era maravilloso! Recuerdo que había en mi preparatoria un disco de 78 revoluciones que contenía música para percusiones de Ghana y que me encantaba.

Fue así como al paso de los años mi concepto del mundo comenzó a desarrollarse. He observado que muchas de las cosas que he escuchado y que me han influido reaparecen mágicamente en nuestro trabajo. Me siento muy afortunado de que compositores de todos los rincones del mundo sientan profundo interés por escribir obras para Kronos.

Nuestro trabajo es el resultado de una profunda concentración desarrollada como un cuarteto unido. John, Hank, Joan y yo, lo hemos hecho así diariamente por más de dieciocho años; y hemos establecido relaciones muy estrechas con muchos de los compositores que escriben para nosotros, como: Terry Riley, John Zorn, Górecki, etc. El sentido de invitar a todas estas personalidades maravillosas y excitantes a nuestros ensayos y a nuestras vidas es algo que realizamos bien, y que nadie puede observar porque todo sucede atrás del escenario. En estos mágicos encuentros hemos conocido una amplia gama de personalidades atraídas por la idea de escribir y de reflejar de alguna manera sus vidas internas. Personalidades de todo tipo, muy disímolas entre sí: algunas excéntricas, otras egomaniacas, gente muy tímida, grandes intelectuales o gentes de diversas y muy remotas culturas que son prácticamente desconocidas en nuestro país de origen, los Estados Unidos. Un país que posee aparente poderío y riquezas, pero también un país que por desgracia mantiene a la mayoría de su gente aislada con grandes carencias de un conocimiento más amplio del resto del mundo. Recibimos por los medios de comunicación una información tan limitada del acontecer mundial, que me ha llevado a concluir de manera categórica que el único y verdadero camino para conocer el exterior es sin duda a través del arte, de su música y de sus músicos. Estoy seguro que son ellos quienes nos pueden informar mucho mejor todo lo que está sucediendo con el resto de la humanidad.

Cuando trabajamos con Tan Dun de China, no solamente aprendimos de él y de su música; aprendimos también del mundo de su imaginación, del mundo de sus sueños, de su vida en China, de su niñez. ¡Es increíble!

Anoche tocamos música de Dc. P. Q. Phan, compositor de Vietnam; él me platicaba con muchas reservas sobre su niñez; hacía más de diez años que no lo hacía. Me contaba la horrible experiencia de crecer alrededor de la guerra de Vietnam. Resultaría asombroso para un estadounidense conocer lo sucedido desde la otra cara de la historia. Ser una persona común y corriente que se acuesta en la noche a dormir con la duda tremenda de no saber si él y su familia vivirán para ver y contar



Cuarteto Kronos. De izquierda a derecha: John Sherba, segundo violín; Hank Dutt, viola; Joan Jeanrenaud, cello; David Harrington, primer violín.

el día siguiente. Dormir para soñar con bombardeos: ¡la verdadera cara del horror!

Me platicó algo que me trastornó y que en un principio no entendí; me dijo que su música tiene dos facetas, el aspecto terrenal, y la música compuesta para los oídos occidentales. Después me confesó que intencionalmente procuraba no pensar en su pasado. Yo le dije que en mi opinión, el pasado es precisamente lo que crea el futuro; son las raíces en donde uno encuentra su propia voz, y por consiguiente, su auténtico lenguaje sonoro, aunque esto resulte en ocasiones sumamente doloroso. Fue así como estrenamos dos obras de él, una titulada *Tragedia en la Ópera*, resultado de su primer experiencia con sus padres en la ópera de Vietnam. Hace poco tiempo me enteré de que los papeles femeninos los desempeñan cantantes masculinos; y esa noche ellos escucharon a un gran cantante esforzándose para llegar a su registro más agudo. Al alcanzarlo y al obtener también su máxima potencia, en plena aria, el famoso cantante cayó trágicamente muerto en escena. Esto fue lo primero que recuerda, de su primera experiencia en la ópera. Hace poco tuve la oportunidad de conocer a los padres de Phan en un concierto en los Ángeles, California: fue una experiencia conmovedora.

Actualmente la música significa muchas cosas para mí, y a través de ella, la actividad que me resulta más vivificante, en la que podría yo estar inmerso las 24 horas del día, la de mayor reto y la de más trascendencia, es sin duda la reflexión humana del mundo.

—*Se habla mucho de un renacimiento instrumental, de las modernas posibilidades técnicas que nos brindan los instrumentos tradicionales. ¿Como cuerdistas creen ustedes que se puede seguir aportando nuevos y variados recursos en este ámbito?*

Todos los compositores que han escrito para Kronos han dicho lo mismo. El mundo del cuarteto de cuerdas es una de las formas musicales que más los reta. Al analizar su evolución dentro de la historia de la música, resulta muy interesante descubrir qué tan íntimo y personal es todo lo compuesto para este formato. Ahora bien, ¿Cuál es el factor que provoca la exploración de lo interno en el cuarteto de cuerdas? No sé, no siempre es tan personal, a veces podría parecer música más abierta, más pública. Mucha de la música que tocamos parece tener este sentido; pero algo que realmente me agrada es poder conjuntar ambos aspectos; esa apariencia abierta y pública inmersa en esa cara privada e íntima de la música. La respuesta probablemente estaría en las características de los instrumentos mismos. No conozco una cultura en el mundo que no cuente en su historial musical con un instrumento de cuerda tocado con un arco. Hay algo esencialmente humano en frotar las cuerdas con un arco de madera que contiene fibras animales. Hemos compartido esta experiencia por miles de años. Entonces la idea de que pudiese haber limitantes en la ejecución o en la creación, solo podría darse al existir limitantes en lo

que concierne a la imaginación o al tiempo. Y la vida no tiene límites, porque la naturaleza no los tiene. Por eso es asombroso constatar que el verdadero artista se adhiere internamente a las leyes de la naturaleza. Todas las obras escritas para Kronos poseen ese mágico aspecto plural, de crear diversos y distantes mundos sonoros.

Todo esto me conduce a pensar y asegurar que este milagroso proceso continuará para fortuna de la humanidad.

—¿Cómo ha capitalizado Kronos todo ese acopio de conocimientos que el cuarteto a lo largo de su trayectoria ha descubierto y desarrollado a partir de esta nueva propuesta? ¿Se ha pensado en sistematizarlo y transmitirlo en favor de la música?

Sí, lo hemos hecho siempre a través de nuestros conciertos y de nuestras grabaciones. Lo que nos interesa primero es crear experiencias musicales para nosotros, y después como resultante, para el público. Ser un músico de fines del siglo XX, significa que puedo compartir con todos ellos estos descubrimientos. Porque gracias a los creadores, nuestro día es una constante búsqueda de sonidos y cualidades de expresión que no hemos experimentado con anterioridad. Es algo que en lo personal podría yo hacer por el resto de mis días, y siempre afrontaría este reto, con algo nuevo y excitante.

—Como recreadores e instrumentistas, ¿qué tanta libertad se permiten al abordar una nueva partitura?

Primero, en términos de libertad, estoy directamente involucrado en escoger a cada uno de los compositores que escriben para nosotros. En este sentido, mucho antes de ver nacer una partitura, existe una enorme variedad de posibilidades de elección. Centrarme primero en un compositor, para poder imaginar su vida y su mundo creativo, y así determinar el momento apropiado para sumar a nuestro repertorio esa nueva obra.

Cuando un compositor nos llega entusiasmado con alguna idea musical en particular, sé que algo está sucediendo en él internamente. En ese momento siento que debería estar presente el cuarteto para poder expresar ese instante en particular. Sin embargo, a veces resulta preferible platicar con el compositor de sus ideas musicales o de su concepto general de la obra. Quizá en ese momento yo podría adivinar casi instintivamente que esas ideas formarán parte de un cuarteto en un futuro no lejano. Confío en las voces de los compositores, siempre revelan algo interesante, porque la voz es la expresión más íntima del creador. Utilizar el oído correctamente es la fórmula más cercana para encontrar la verdad. Siempre me ha asombrado el gran número de estadounidenses que creen, por ejemplo, en su Presidente, sólo por el simple hecho de escuchar su voz; lo que demuestra sin duda que hay muchos sordos en los Estados Unidos. Volviendo al tema, estábamos hablando de la liber-



Cuarteto Kronos.

ad. Para mí, la partitura es un medio para transmitir la experiencia musical; si se piensa en la evolución de la notación musical en el mundo occidental, comprendemos que ha sido un proceso muy largo para llegar a los tipos de notación que ahora empleamos. Entiendo que hay una tribu ubicada en la cuenca del Amazonas que ha tenido notación musical desde hace miles de años. Esta consiste en una especie de arte dibujado sobre cerámica, y ha sido heredada y transmitida por generaciones. Sería interesante pensar en cuántas formas de notación musical pudieron o pudiesen existir, y que desconocemos. La partitura es un cuerpo de información, una colección de símbolos y señas que apuntan hacia la razón de su propia existencia. Nuestra responsabilidad como intérpretes es tratar de descubrir el mundo interno de estos símbolos. Podemos hacerlo de diferentes formas, algunas serían, por ejemplo, conociendo al compositor lo más posible, otras, escuchando su voz o interpretando su lenguaje corporal. Conocer a fondo al compositor es conocer en parte su esencia musical. Podría parecer un asunto social muy complicado, ya que todo esto no está impreso dentro de la partitura.

Se debe en un principio analizar la partitura cuidadosamente, respetando todo aquello que sí está dicho con claridad; después deducir e intentar resolver los misterios que puedan surgir en el camino. ¿Conocemos en realidad el significado

de un crescendo que comienza en el segundo tiempo de un cuarto compás, y que probablemente continúa por tres compases más? ¿Sabemos realmente qué significa? ¿Tendría que empezar en el segundo tiempo o tal vez podría empezar un poco más tarde, para después continuar mesuradamente? O ¿debería acelerarse hacia el final, para crear un momento dramático y tenso? Y qué decir del sentido rítmico... ¿Cuál es la verdadera esencia del ritmo? En fin, existen muchas interrogantes que hay que deducir, casi vaticinar; es entonces cuando tratamos de utilizar nuestra experiencia y aprovechar las vivencias acumuladas de todos los compositores que hemos conocido.

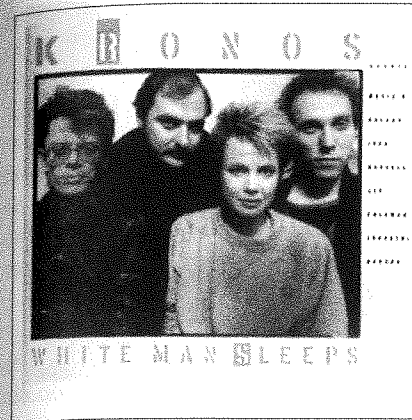
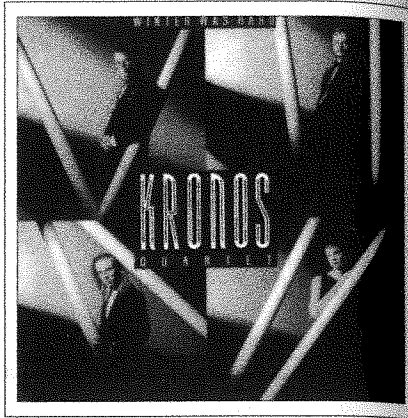
Cuando interpretamos una obra de un compositor que es nuevo para nosotros, él probablemente recibirá la suma de todas nuestras experiencias implícitas en nuestra interpretación de su propia música. Entonces, en ese momento, podrían existir al menos las esencias de diversos compositores que hemos interpretado con anterioridad, la de Anton Webern, la de Morton Feldman, Górecki, Terry Riley, y por qué no, la de Jimi Hendrix. Siempre existirá una parte de nuestro pasado al interpretar nuevas músicas, más vale reconocerlo y con gusto admitirlo.

—¿Cuál es el criterio de selección de las obras que Kronos interpreta o graba?

Para mí, puede ser en ocasiones un proceso completamente intuitivo. Hay ciertas experiencias musicales que deberíamos experimentar en un momento dado, supongo que también puede depender de lo que hemos realizado últimamente. A veces tenemos una idea de lo que puede ser un muy buen concierto, procuramos experimentarlo, y en ocasiones, esto nos lleva por otro camino, un poco distinto de lo inicialmente concebido.

En términos de grabaciones, actualmente estoy trabajando en siete diferentes discos. Uno está casi terminado y los otros seis están en diferentes etapas de su desarrollo. Dos de ellos, tal vez, podrían llevarse hasta diez años para su culminación; pero estoy seguro de que existirán otros proyectos y otras grabaciones antes de poder concluirlos. Sólo cuando se rinde el máximo, es cuando se puede considerar que una grabación esta terminada.

—Existen algunos compositores que han escrito obras para ustedes en donde además de utilizar por supuesto el cuarteto de cuerdas, también incorporan otro tipo de elementos sonoros, ya sean otros instrumentos o bien, medios electroacústicos,



cos, convirtiéndose en obras que van más allá de la notación original. Como intérpretes, ¿consideran válido salirse de los parámetros que Joseph Haydn originalmente planteó en el siglo XVIII al crear el cuarteto de cuerdas y que ustedes respetaron en su dotación desde un principio? ¿Hasta dónde Kronos permite ampliar esta paleta sonora?

En primera instancia, estoy convencido de que Haydn nunca escuchó música de África, China, India o Brasil. En 1770 existían también muchas otras tendencias musicales que Haydn desconocía. Hasta

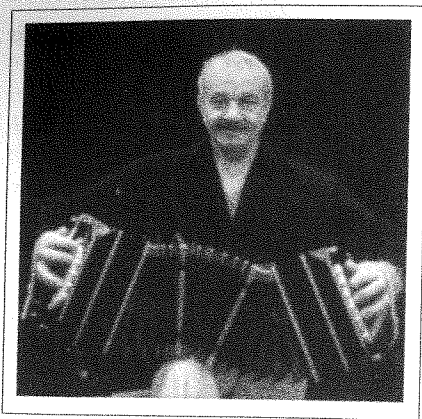
cierto punto me alegra este hecho, pues él impulsó el cuarteto de cuerdas tan maravillosamente en un principio que generó involuntariamente en otros compositores, de la talla de Mozart y de Beethoven, el deseo ferviente de crear obras para este formato. Sólo pensemos en la producción de tantas obras maestras para cuarteto de cuerdas en un espacio no mayor de cuarenta años. ¡Resulta increíble!

Retomando la pregunta, todo lo que yo he querido hacer es tratar de asimilar el mundo como yo lo conozco, como lo he ido descubriendo. A veces esto significa que toquemos con un músico de China, quien interpreta a la vez un instrumento ancestral que se combina de manera excitante con nosotros. O por ejemplo, cuando conociendo a Astor Piazzolla, resultó muy natural hacer música con él y con su bandoneón. ¡Fue fantástico! En ese momento, estoy seguro de no haber necesitado en lo absoluto el permiso de Joseph Haydn.

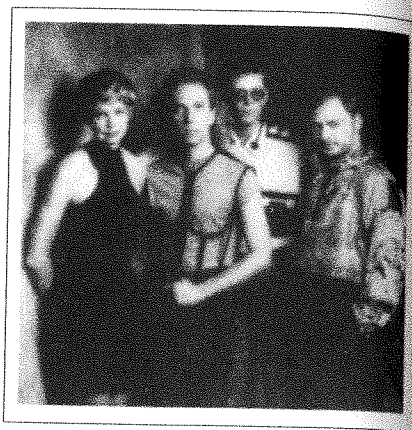
En términos de electrónica, pienso que hay ciertas personas que puedan agregar nuevas dimensiones y nuevos colores a la paleta sonora. Me interesa seguir trabajando también con este tipo de compositores.

Actualmente existen más de sesenta y tres compositores escribiendo piezas para Kronos, y quiero creer que todas estas pueden resultar grandes obras, pero no me gustaría estar directamente involucrado en ellas.

Lo que realmente resulta interesante es que existen personalidades fascinantes en el mundo, y eso es algo para celebrar; porque la música es una manera de celebrar descubrimientos y potenciales humanos. Por lo que no tengo miedo de ensuciar el mundo que inició Haydn; por el contrario, me siento muy conectado con aquel mundo. Pienso que todo lo que estamos haciendo, aunque no lo parezca, está íntimamente ligado con la tradición. Estoy seguro también de que los compositores con los que hemos trabajado poseen su propia asociación con el pasado. Sin embar-



Astor Piazzolla.



Kronos.

go, hay que reconocer que para un músico que vive en Zimbabme, el pasado no necesariamente incluye a Haydn o a Bach. Puede incluir algo muy distante y diferente; y eso para mí, es precisamente el mundo fascinante donde vivimos, la belleza del mundo que todos habitamos.

—¿Qué características musicales o extramusicales posee Kronos como cuarteto de cuerdas?

Lo primero que aprecio y que considero una característica muy positiva es la enorme flexibilidad de puntos de vista que existe entre nosotros, los integrantes del cuarteto. Es algo que hemos compartido y disfrutado durante mucho tiempo. De pronto, por ejemplo, estamos tocando música de Gambia, y al instante siguiente, podemos estar interpretando música de Vietnam. ¡Es impresionante!

En el mismo ensayo, auxiliados por traductores, hemos trabajado, por ejemplo, con un compositor ruso y a la media hora, con un compositor armenio. Actualmente esa es nuestra vida. Es increíble, mientras el mundo se enriquece, se llena, y se hace cada vez más complejo, Kronos al mismo tiempo, se hace copartícipe de esa fascinante complejidad. Estoy convencido de que permanecemos unidos como cuarteto porque compartimos el gusto por la exploración y los constantes descubrimientos.

Otra característica es la estrecha relación que existe entre nosotros, que por supuesto, va más allá de la música que interpretamos. Hemos compartido, por ejemplo, todas las maravillosas experiencias con los compositores; pero también, como amigos, hemos compartido y padecido enormes tragedias personales. En los últimos dos años, han sucedido tres hechos trágicos entre los que integramos el cuarteto. La pareja de Hank murió hace dos años, y fue para todos una experiencia devastadora. Hace un año, el bebé de Joan murió antes de nacer; y hace apenas unos

pocos meses murió mi hijo. Si existiese algo que pudiera destruir un grupo, sólo esto sería, sucesos que cuestionasen la razón de estar juntos para hacer música o para realizar cualquier cosa. Pienso que, en toda circunstancia, los integrantes de Kronos nos hemos apoyado mutuamente de manera increíble; y en el centro de esos hechos, hemos explorado la posibilidad de crecer por medio de la experiencia. No puedo imaginar mi vida sin Joan, Hank, y John; simplemente no lo podría concebir. El tipo de personalidades que los cuatro tenemos nos ha brindado la posibilidad de mantenernos unidos como amigos, y por consiguiente, como integrantes de un ensamble. ¡Esto es lo esencial!

—¿Que opinión les merece la crítica?

Pienso que algunas personas no entienden el poder que pueden ejercer sobre otras. El efecto de este poder en ocasiones, puede resultar devastador. Con frecuencia olvidamos que la música ha sido compuesta, es interpretada y es escuchada por seres humanos; y por esa simple condición, todos poseemos en mayor o menor medida una vena sensible y un sinnúmero de experiencias y sentimientos acumulados a lo largo de nuestras vidas.

He observado en ocasiones que los críticos dicen cosas acerca de los compositores, los intérpretes, o incluso del público en general, que no se apega a la esencia



Ramón Montes de Oca, John Sherba, Mario Lavista, David Harrington, Joan Jeanrenaud y Hank Dutt en Guanajuato, en octubre de 1995, durante el XXIII Festival Internacional Cervantino.

del ser humano. Se olvidan que el hombre, aunado al poder, también buscó su lado débil y vulnerable.

Los críticos no pueden ni siquiera imaginar los estrechos lazos de unión que con frecuencia existen entre los compositores y sus intérpretes. Por eso, en ocasiones, puede uno estar muy sentido por la manera en que expresan sus ligeras opiniones. No veo una razón justificable para herir a nadie. Existe tanta música en el mundo, que sería imposible complacer siempre a los inmaculados oídos de la crítica. Y por crítica, entiendo también a todos, que erróneamente nos sentimos, en incontables ocasiones, jueces y críticos del mundo que habitamos. Es muy grave criticar a la ligera. Reportar sucesos o noticias debería ser un acto serio y responsable; y en los Estados Unidos, francamente no lo es. Si todos los errores que se cometen en mi país, a nivel de crítica musical, fueran errores sociales, políticos o del medio ambiente, el efecto que ocasionaría la crítica sería tremendo y sus consecuencias serían devastadoras.

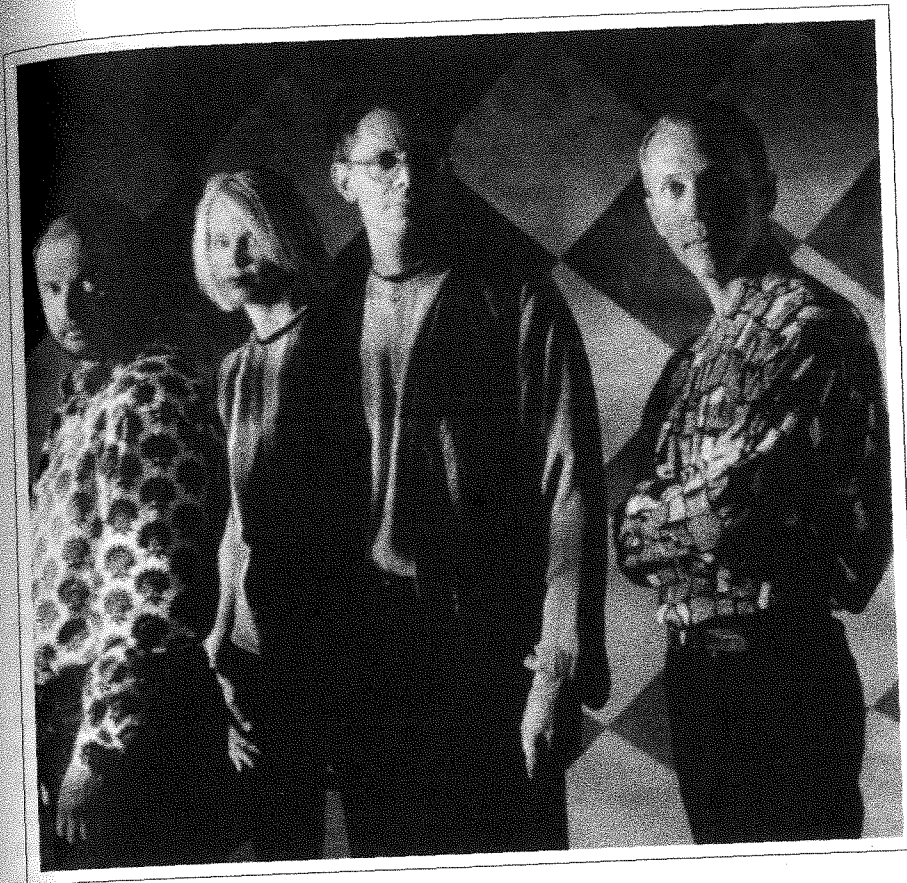
—¿Qué representa para Kronos la música de hoy, la que interpreta; como vislumbra su futuro?

Procuró concebir por separado cada una de las obras que interpretamos. Por ejemplo, *Tragedia en la Ópera* de Tan Dun crea un impresionante sentido teatral, muy difícil de comparar. Él mismo nos está escribiendo ahora un concierto para cuarteto y orquesta, que estrenaremos con la Orquesta Sinfónica de San Francisco. Una obra siempre nos conduce a la otra, aunque resulta muy difícil reconocer qué camino tomará esta de antemano.

Eso siento de todos nuestros compositores y todas sus obras. Son múltiples los caminos, son muchas las direcciones que están funcionando a la vez en el campo de la composición; y Kronos desea ser parte íntima de esa multiplicidad de fantásticos senderos y diversos lenguajes. Compartimos los caminos de muchos compositores, porque en ocasiones, les generamos nuevos retos que los impulsan a superar sus propias expectativas. Hasta cierto punto, estoy convencido de que esto es una de nuestras más importantes funciones. He escogido este camino especialmente por los sucesos personales acontecidos recientemente en mi vida. Veo mi actitud como un constante reto para llevar a nuestros compositores y a nuestro público a un panorama que va más allá de lo que hayan escuchado e imaginado con anterioridad. Un sendero donde lo importante sería tratar de comprender más claramente los mecanismos que rigen la vida interna.

Con toda la confusión y el ruido que genera la sociedad moderna, a veces resulta muy difícil escuchar tu propia voz. Para ser un músico verdadero, se requiere saber escuchar también el silencio; los sonidos íntimos, y el silencio personal, que cada individuo posee por propio derecho.

—¿Qué porcentaje del éxito que posee el Cuarteto Kronos se podría sustentar en su muy peculiar forma de manejar su imagen? Me refiero, en concreto, a su pu-



Kronos.

*blicidad, tipo de portadas, vestuario especial, luces, gestualización e incluso despliegue escenográfico.*

Se ha platicado mucho de estas cosas. Quisiera pensar que nosotros estamos demasiado cerca para concientizar el hecho. Empecé como gerente del cuarteto, pero llegó un momento en que para mí era francamente imposible realizar esa actividad: la biblioteca entera se encontraba en el pequeño departamento, y mis hijos, ya no podían vivir entre tantos documentos, contratos y partituras. Entonces decidimos rentar una oficina y emplear en principio una secretaria de medio tiempo. Ella ha seguido con nosotros durante los últimos quince años. Su nombre es Janet Cowperthwaltu y ahora se le reconoce como una de las mejores agentes de artistas en el mundo. Ella ocupa un lugar muy especial e importante entre nosotros. Así como no



Kronos.

puedo imaginar mi vida sin la presencia de mis compañeros de atril, tampoco podría imaginarla sin la presencia de Janet. Sin embargo, ella no toma ninguna decisión artística.

Por lo que respecta al lenguaje corporal, pienso que todo buen músico debe ponerlo. Encontrar el lenguaje corporal en una pieza es parte integral de la obra misma.

En términos de puesta en escena, algunas obras que interpretamos, como la *Ópera Fantasma* de Tan Dun. *Los Ángeles Negros* de George Crumb, requieren para su buen funcionamiento de un cierto montaje escenográfico. Esta última obra, la de Crumb, la grabamos hace diecisiete años y poco tiempo después nos dimos cuenta de la enorme dificultad que representaría tocarla en vivo sin contar con el montaje; porque todos los instrumentos tienen que aparecer en un principio suspendidos en el aire: también existen vasos de cristal en un altar que sólo alcanzamos caminando casi al vuelo. El montaje es eficiente y se ve fantástico. Nos encanta ejecutarla así, y el público también la disfruta por igual; lo que resulta un factor adicional muy positivo.

Todo esto no significa, como muchos creen, que sea un burdo asalto a la sacrosanta imagen del cuarteto de cuerdas; ¡simplemente no estoy de acuerdo!

Me han preguntado por ejemplo, como empezamos a tocar la música de Jimi Hendrix. Todo empezó cuando solicité un arreglo de la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. Siempre quise tocarla, porque pensaba que una obra de arte de esta magnitud constituiría un reto para mí. El arreglo fue escrito para cuarteto de cuerdas y piano. Después pensé que el público podría, al término de la interpretación, solicitar un encore. ¿Qué tocaríamos? Estaba con un amigo, cavilando el asunto, y de pronto, al mismo tiempo dijimos ¡pues que sea la música de Jimi Hendrix! Eso fue en el año de 1979 y Steve Siffkin nos hizo un arreglo de *Purple Haze*.

Estas cosas nacen de la música misma, concentrarnos en ella significa que al interpretarla, las implicaciones que tiene *per se*, influyen en nuestro trabajo, con nuestras vidas, y en la vida de otras obras por nacer.

—¿Considera Kronos desde el punto de vista estrictamente musical, que existan mutables diferencias en lo que respecta a la calidad compositiva de las obras que maneja dentro de su repertorio? ¿No se oponen, a veces, la verdadera calidad musical de algunas obras, con la desenfrenada pretensión de otras, por hacer hincapié en un mero lucimiento del ejecutante?

Todo lo que verdaderamente sé, es que ensayamos a diario, tratando de concentrarnos al máximo; sólo así podemos interpretar de la mejor manera posible las obras de nuestro repertorio.

Si realizas algo a conciencia, inmediatamente surge en la actividad un mejor nivel de calidad, que no puedes, ni debes abandonar. Estamos en la obligación de superarnos día con día. Lo mismo sucede con los compositores: se interesan mucho más aquellos que se retan a sí mismos, tratando de redefinir su propia música. Estoy seguro de que así sucede, pues lo he podido constatar con algunas obras escritas para nosotros; puedo mencionar: *Salomé Baila*, compuesta por Terry Riley, una de sus mejores obras; *Different Trains* de Steve Reich, donde él redefine su propia música; *Cal of Nine Taile*, escrita por John Zorn, obra extremadamente difícil de ejecutar, y en donde muchos de sus intereses e inquietudes musicales se ven reunidos en un solo enfoque; o simplemente la madurez con que Górecki aborda sus cuartetos.

Hemos sido muy afortunados en recibir obras de compositores responsables, que ven en Kronos una oportunidad para enfrentarse a un gran reto personal. Para mí es muy valioso y es precisamente lo que le da sentido a mi vida y por consiguiente a mi actividad musical.

—Entiendo que la primera obra que ustedes comisionan y estrenan de un compositor mexicano fue precisamente Música para mi vecino escrita por Mario Lavista. ¿Podría Kronos dar su opinión acerca del compositor y del cuarteto en cuestión?

Hace algún tiempo tuve la oportunidad de familiarizarme con la música de Mario Lavista. Recuerdo haber escuchado su portentoso cuarteto *Reflejos de la*

*Noche*, interpretado magistralmente por el Cuarteto Latinoamericano: me pareció desde un principio música excepcionalmente bella.

Al Cuarteto Latinoamericano le debo, no solamente, el haberme introducido a la impresionante música de Lavista; a ellos también les debo, y por ello les doy mi crédito más amplio, el haberme mostrado un nuevo y amplio panorama musical que yo francamente desconocía. Ellos desempeñan una destacadísima labor en pro de la música latinoamericana de concierto. Así lo han hecho en México, en los Estados Unidos y en el resto del mundo.

Regresando a tu pregunta, cuando nos invitaron por segunda ocasión para participar en el Festival Internacional Cervantino, me pareció muy apropiado intentar estrenar una obra de nueva creación. De inmediato pensé en México y recordé el fantástico Cuarteto que Mario había escrito con anterioridad. Decidí entonces que la nueva obra sería encargada a Mario Lavista. Cuando expuse mi proyecto al señor Sergio Vela, Director del Festival Cervantino, lo acogió con mucho agrado y lo aceptó de inmediato.

A los pocos meses, recuerdo haber recibido desde México hasta Suiza, vía fax, la partitura del nuevo cuarteto. ¡Fue una experiencia fantástica, estábamos todos muy emocionados!

Lo primero que reconocimos de inmediato fue la enorme dificultad que tendríamos para ensamblarlo; había también algunos sonidos donde se requería un toque extremadamente delicado.

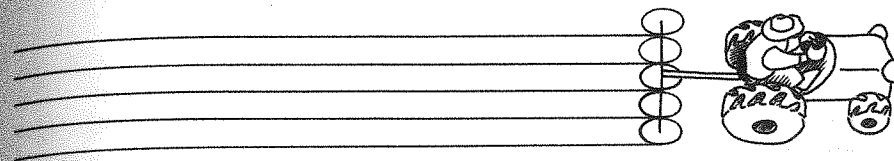
Dedicamos para esta obra muchas horas de ensayo, pues el tipo de coordinación requerida en algunos de los movimientos debe manejarse con absoluta perfección, pues de lo contrario, uno puede perder su lugar. En el segundo movimiento, por ejemplo, donde la música avanza con extrema rapidez, existen arcadas (punta-talón) que deben ser acentuadas, aunadas al tejido global de la obra; en ese momento, pese a estar escrito en 4/4 (cuatro cuartos), uno puede confundirse totalmente. En un principio procuramos avanzar muy lentamente, ahora podemos interpretarla casi de memoria.

Hicimos una presentación previa en San Francisco California y el público quedó encantado.

Pienso que esta obra requiere de una sala con una acústica especial, que nos pueda brindar un hálito de vida en el ambiente.

Fue maravilloso tratar con Mario Lavista, es sin duda una persona muy especial. Estoy seguro de que con el tiempo podré conocerlo más a fondo.

## EL SABOR DE LA MÚSICA NORTEAMERICANA<sup>1</sup>



HENRY COWELL

Traducción de Carlos Sandoval

Si bien la música escrita por un norteamericano es música norteamericana, todos los compositores (o sus antecesores) de nuestro país han venido de Europa, y por tanto es difícil encontrar algún elemento en nuestra música que sea enteramente independiente de la tradición europea. No obstante, una buena parte de nuestra música tiene sus sabores característicos.

En Boston, William Billings, contemporáneo de Haydn, escribió himnos, salmos y temas fugados para usarlos como material didáctico para su escuela de canto. Hubo otros en Nueva Inglaterra, como Swan y Edson (quienes incluso escribieron con más vitalidad), pero es Billings el más reconocido de ese grupo. Su música podría calificarse como positiva y cantable y, aunque está basada en modelos ingleses, se pueden encontrar en ella algunas quintas abiertas, quintas y octavas consecutivas, terceras duplicadas y una que otra cadencia modal.

Las rígidas convenciones académicas de la armonía fueron recordadas con frecuencia a Billings, pero el compositor jamás las consideró. Uno encuentra en su música un cierto sabor norteamericano muy singular; en este sentido sobresalen sus temas fugados. Si bien estos temas están relacionados con técnicas inglesas de imitación, en Billings consisten en imitaciones del tipo *stretto*, y algunas veces las respuestas melódicas son muy diferentes de los temas originales: son series de entradas de melodías relacionadas, pero separadas.

El descrédito de Billings fue aún mayor cuando las reglas de la armonía conven-

<sup>1</sup> Cowell, Henry, *The Flavor of American Music*, en *The Score and I.M.A. Magazine*, William Glock, Edit. número 12, junio de 1955, pp. 5-8. (Todas las notas a pie de página son del traductor).

cional fueron enseñadas a lo largo y ancho del país. Incluso ahora se pueden encontrar algunos textos que se refieren a su música como “horrible” o “cruda”. No obstante, esa manera de escribir himnos, con quintas consecutivas o recursos modales, se dispersó a principios del siglo XIX por las montañas del Sur, y grupos de cantantes folclóricos, incluso hoy en día, acostumbran cantarlos.<sup>2</sup> Los compositores de esa música fueron borrados de la cronología sobre la influencia europea en Estados Unidos; incluso fueron más apartados que el propio Billings, ya que su estilo está radicalmente plagado de sabor norteamericano. Cabe mencionar aquí a William Walker, compositor y compilador de la *Armonía sureña*; él es quizá el más original de todo el grupo.

A finales del siglo XIX hubo poco desarrollo en lo que al sabor norteamericano se refiere, pero a Edgar MacDowell —cuya música era de hecho muy similar a la de la vanguardia europea del mismo periodo—, le gustaban mucho los títulos americanos, y como en aquella época estaba muy de moda el juzgar la música por su título o programa, MacDowell ganó rápidamente una gran reputación como compositor *norteamericano*.

La canción folclórica fue importada a Norteamérica de todo el mundo. Aquella escrita en lenguas distintas a la inglesa ha conservado, en mayor o menor medida, sus orígenes, sin sufrir grandes mezclas. Pero la canción traída de las Islas Británicas ha sufrido una profunda transformación tanto en estilo y ejecución (dudo, por ejemplo, que Elizabeth II reconocería una típica balada isabelina, tal y como la canta un montañés de Tennessee) como en sincretismos con otras culturas importadas. Así, los estilos de canciones irlandesas, escocesas e inglesas —originalmente muy distintas en estilo— se mezcló y, en muchos casos, con ello se produjo un auténtico sabor norteamericano, tal y como son escuchadas en nuestro país.

Sólo hasta hace poco estas canciones juegan un modesto papel dentro del ámbito de la música culta norteamericana. Algunos compositores se basan en el estilo de canciones usándolo como material básico para su labor creativa; cuando ello sucede, parten por lo menos de una integración parcial de manifestaciones diversas, y no del estilo original característico de algún pueblo de las Islas Británicas, por ejemplo.

Consideremos también que estas canciones se conocen en Norteamérica desde hace varios siglos, y que por tanto han sufrido cambios, evoluciones naturales, que se agregan al sabor norteamericano. Así, es la integración de elementos extranjeros lo que parece ser la principal característica de la contribución norteamericana.

En términos cuantitativos, podemos definir a la integración afro-americana como

<sup>2</sup> Aquí, el autor nos remite a: Sidney Robertson Cowell, “Los cantores de nota perfilada” en la página 9 de esa misma revista.



Henry Cowell tocando el shakuhachi para Edgar Varèse.

la segunda en importancia, después de la integración anglo-céltico-americana. La cultura negra está representada, en parte, por un estilo musical muy específico, con su muy particular manera de cantar (como en los espirituales y el *blues*) y ejecutar (como en el *ragtime* y el *jazz*). Pero también en este caso, la conexión con la música nativa africana es muy limitada. Las melodías básicas muestran influencia blanca; muchos espirituales negros y blancos comparten fundamentos melódicos, y el *blues* está basado en acordes de blancos: una sucesión de séptimas de dominante en tonalidades relacionadas.

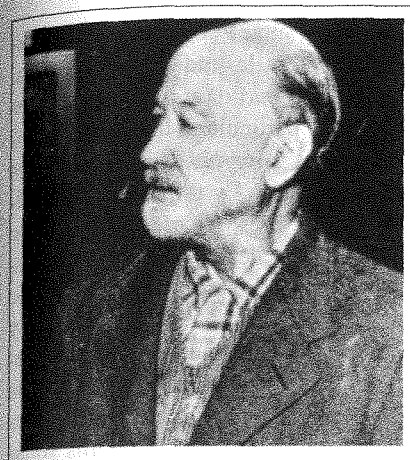
En la medida en que la música culta fue introducida en Estados Unidos durante el siglo XIX, las principales influencias fueron las sinfonías germano-austriacas, canciones, obras de cámara y teoría... ¡Ah! y la ópera italiana (además, casi todos nuestros niños aprendieron canciones de cuna de origen francés). Los sinfonistas americanos de la escuela de Boston de finales del siglo XIX, Gilbert, Foote, Chadwick y Converse, partieron a su vez de los románticos alemanes, mezclando a Wagner, Schumann y Brahms. La música folclórica no desempeñaba papel alguno en esta actividad (incluso difícilmente era reconocida como música) y los compositores adquirían todo su entrenamiento en Europa.

Charles Ives emerge de esta situación histórica. Nace y crece en Danbury, Con-

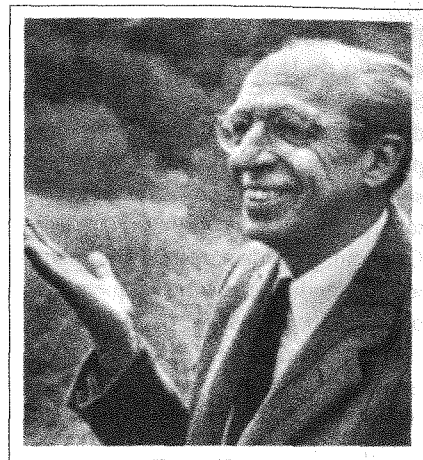
necticut, estudia con su padre —quien mostraba gozo ante la experimentación y detestaba la pedantería teutona— y en la Universidad de Yale, donde aprende los estilos y las formas europeas. Sin embargo, Ives nunca estudió en Europa. Es notable que Ives se tomara la libertad de componer canciones basadas en textos alemanes, franceses, italianos y en latín, así como ingleses y norteamericanos; y que, de acuerdo con esos textos, empleara elementos de los estilos alemán, francés, italiano y —quizá— inglés. En sus trabajos de amplia dimensión, Ives experimentó con la atonalidad, la politonalidad y con complejidades rítmicas que en ocasiones aún no eran descubiertas en Europa (su período creativo más productivo oscila entre 1897 y 1915). Mientras las influencias teutona y francesa jugaron cierto papel en su obra, es evidente que el factor más importante en su música es el uso y desarrollo de la música tal como era cantada y ejecutada por la gente simple de su entorno. Se ha encontrado en su música el uso de viejos himnos y melodías simples como las compuestas por Stephan Foster, o como “Juanita”, o “When You and I were Young, Maggie” y temas patrióticos como “Columbia”, el “Gem of the Ocean o Marching through Georgia”. Ives nunca citó totalmente, sólo dibujó los elementos característicos de este material para contextualizarlos dentro de su propio, complejo tejido. Aun cuando creó su famosa *Concord Sonata* para piano usando el motivo principal de la Quinta de Beethoven como un motivo propio, lo hizo para expresar el trascendentalismo de los filósofos de la concordia. La música suena norteamericana, con un toque de estilo alemán. Así, la música de Ives contiene sus elementos propios, únicos, construidos con base en las prácticas musicales de aquellos que lo rodeaban, y en la medida en que su música estaba relacionada con Europa, esta influencia representa a todos los estilos europeos con los que él se sentía familiarizado. Su música despliega muchos sabores americanos, en lugar de sólo un gusto.

En Europa, los estilos nacionales tienden todavía a estar bien separados, y los miembros de un grupo con frecuencia chocan mordazmente con los valores musicales de otros grupos. El hecho de que en París un hombre como Leibowitz siga a Schoenberg y su serie de doce sonidos, no nos habla de la integración de los estilos vienés y francés, significa sólo que Leibowitz y su grupo formaron un padrón de estilo vienés geográficamente situado en Francia, y que este grupo reaccionó vigorosamente en contra del diatonicismo modal de la escuela francesa; a la vez, miembros de esta escuela veían con horror al cromatismo.

En los Estados Unidos de los últimos años el sabor americano más refinado se ha producido a través de la integración, en proporciones diversas, de elementos que en Europa serían considerados como irreconciliables. Algunos estadounidenses estudiaron con Nadia Boulanger y escriben al estilo francés; algunos estudiaron con Hindemith y escriben a la teutona; pero otros, de modo natural o quizá inconsciente, integran estos estilos o prácticas. Se me viene a la cabeza Walter Piston. No hay



Charles Ives.



Aaron Copland.

un sólo elemento norteamericano en su música, pero quizá por esa integración, su música tiene su sabor norteamericano. A la vez, la música de Roger Sessions es casi la perfecta combinación entre Schoenberg y Stravinsky. El cromatismo de Carl Ruggles es sin duda de esencia teutona, pero fue construido de una manera muy personal, y muy laboriosa, en Estados Unidos. El cromatismo alemán de Wallinford Riegger está integrado por acordes secundarios,<sup>3</sup> característicos del estilo norteamericano desde principios de este siglo. Virgil Thomson es capaz de componer su *Sinfonía himno-canción*, trabajo relacionado con su experiencia como organista en Kansas, a la vez que una serie de piezas orquestales estilo francés-impresionista, sin que ambas obras muestren integración alguna. Sin embargo en su *Louisiana Story* este compositor integra material folclórico de los “Cajuns” —nativos de habla francesa que habitan en Louisiana hace más de cien años— con un tratamiento parisino más moderno, creando con ello una combinación franco-americana de nuevo sabor. Aaron Copland tiende hacia la filosofía y el estilo franceses, pero ha creado cierto tipo de integración de elementos jazísticos en su *Jazz Concerto*, usa canciones anglo-americanas en *Appalachian Spring*; y canciones españolas-indígenas-americanas en *El Salón México*. Roy Harris combina el bien desarrollado contrapunto francés con un concepto beethoveniano de la forma e integra ambos elementos con canciones folclóricas americanas.

Como compositor, no estoy tan preocupado por una *sabor norteamericano*. Pienso que son mis intereses naturales los que me han acercado a este tipo de sabores.

<sup>3</sup> “Secundal chords”. Asumo que el autor quiso decir “secondary chords”.

Para bien o para mal, nació y me formé en California, y nunca consideré que el desarrollo de la música estuviera anclado exclusivamente a la tradición en Europa. Siempre me sentí libre para crear mis propios puntos de partida y mis propios medios, fiel a mi filosofía musical y sin alguna referencia particular a la historia europea, o a sus reglas establecidas. Mis multi-publicitados *Tone-clusters*<sup>4</sup> fueron, por supuesto, nada más ni nada menos que acordes secundarios,<sup>5</sup> y es pertinente resaltar que durante los primeros veinte años de este siglo, Ives, Charles Seeger, Leo Ornstein, y yo desarrollamos el uso ampliado de estos acordes de manera totalmente independiente, mientras que en Europa su uso era poco común, esporádico y no organizado. Alrededor de 1940 me acerqué a la música de la escuela de Billings, y algo más tarde a gente como Walker y a los himnos folclóricos del Sur. Y me pregunto: ¿Qué hubiera pasado si esta música hubiera sido usada como el *principio* de un nuevo estilo? La respuesta derivó en la escritura de mis diez himnos y canciones fugadas, incorporando también algunos de esos elementos en algunas de mis sonatas y sinfonías. Con ello no imité el estilo folclórico original, sino que creé un estilo que derivó de aquel, más o menos saltándome el romanticismo europeo.

Otros, como Otto Luening, Randall Thomson y William Schuman han sentido de vez en vez el impulso de la escuela de Billings.

Por ahora, me veo comprometido con la integración de mi estilo como resultado de las escuelas de Billings y Walker, y con el estilo norteamericano de integrar elementos europeos (entre ellos, el neo-modalismo francés, el cromatismo disonante austriaco, elementos folclóricos tetracordales como en Bartók, y elementos afro-españoles). Además, me encuentro profundamente inmiscuido con la música de otras partes del mundo, especialmente Asia, África y los mares del Sur.

Creo que aún sin eclecticismo, sin filosofía (como bien lo sabe Cage) y sin práctica musical (como lo testimonia la música de Colin McPhee) es fácil introducir estas culturas, de modo simple y natural, a la música occidental, y que Estados Unidos, con su numerosa población africana y asiática, es el sitio natural para hacerlo.

Pueden encontrarse signos de que este fenómeno ha comenzado, y con estos signos, vienen nuevos sabores musicales estadounidenses.

<sup>4</sup> *Tone-clusters*: racimos de sonidos. Se atribuye al entonces muy joven Cowell el uso primero de estos racimos, de forma sistemática y como parte de una estética envolvente.

<sup>5</sup> "Secundal chords". En este caso asumo que el autor quiso decir "secondary chords", en su connotación de acordes "no principales" o "no los más importantes", esto es: Cowell no alude a aquellos acordes pertenecientes a la armonía pedagógica.

## EL FUNDAMENTO RÍTMICO EN LA MÚSICA DE NORTEAMÉRICA



ELLIOTT CARTER

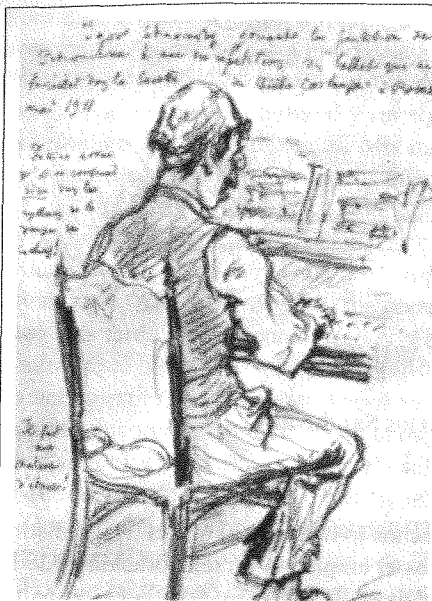
Traducción de Carlos Sandoval<sup>1</sup>

Sería conveniente recalcar (si bien ya muchos lo han hecho) que el rasgo distintivo de la música sería norteamericana es el empleo —o reelaboración— de la rítmica de nuestras expresiones musicales nativas, folclóricas o populares, en particular el jazz. De pronto, la pretensión de reducir a pocos trazos estas características nacionales, parece un juego que se desgasta por sí mismo, tanto en el campo artístico como en el de la vida misma.

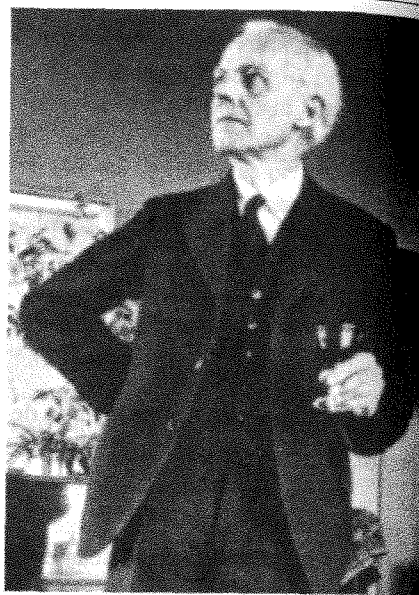
Hace años, cuando la música de nuestro país apenas empezaba a definir sus perfiles, ese intento reduccionista quizá hubiera sido útil, pero ahora, cuando se ha acumulado un número importante de obras, ni la crítica ni los mismos compositores consideran necesario enfatizar sobre esas presuntas características nacionales. Por el contrario, en lugar de definir a la música de Estados Unidos como independiente de la de Europa, se consideran todas las características interesantes de las diversas influencias extranjeras de las cuales se ha nutrido.

Durante las décadas de los veinte y treinta, el jazz tuvo una influencia considerable sobre la música europea y la nuestra. Su impacto en Europa fue muy fuerte precisamente porque las técnicas jazzísticas se habían planteado anticipadamente por diversos compositores. Bartók, Stravinsky e incluso Schoenberg —en la primera de sus *Cinco piezas para orquesta*, escrita en 1909—, habían planteado ya patrones rítmicos irregulares. La aparición del jazz dio lugar a un mayor interés en el ámbito rítmico. Desde luego que estos compositores adaptaron sola-

<sup>1</sup> Carter, Elliott, "The Rhythmic Basis of American Music", *The Score and I.M.A. Magazine*, William Glock, edit., número 12, junio de 1955, pp. 27-32.



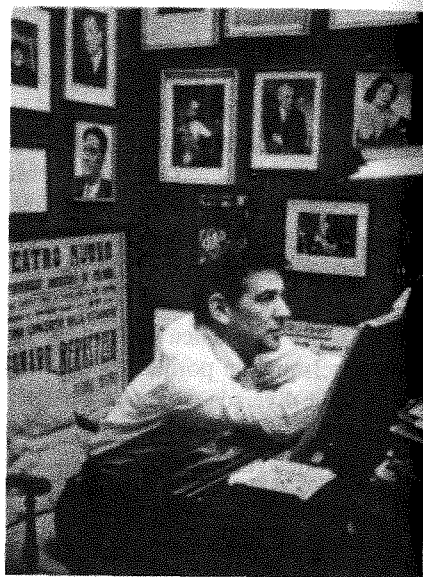
Igor Stravinsky, dibujo de Benois.



Béla Bartók.



Elliott Carter.



Leonard Bernstein.

mente los aspectos del jazz que se habían ya planteado antes de su arribo a Europa. Estos aspectos, muy similares, influyeron a los jóvenes modernistas de la época pero —a través de la mayor familiaridad con el origen— ellos capturaron un sentido rítmico distinto. Como resultado, el jazz, como tal, tuvo un gran efecto en el extranjero mucho mayor que en nuestra propia casa.

La relación que se establece entre el jazz y nuestros compositores es muy distinta de lo que uno podría suponer: escuchándose casi en cada esquina, esta música ha perdido su frescura original; las técnicas se han deformado hasta hacerse amaneradas; las ejecuciones, rutinarias y aburridas. Es quizá por estas razones que la mayoría de los compositores han evitado el lenguaje jazzístico en su obra; también porque los ejecutantes de orquesta no ejecutan el jazz propiamente; y no pueden dadas las condiciones impuestas por la rutina de los conciertos, poco apropiada para ejecutar el buen jazz. Hoy en día, en lugares poco conocidos, aún se pueden encontrar ejecuciones de jazz vivas y frescas, donde el carácter improvisatorio de lo que se ejecuta es imposible de imitar por músicos de concierto. Ahí están Marc Blitzstein, Leonard Bernstein y Morton Gould, quienes, escribiendo en estilo jazzístico para consumo popular, han tratado de colocarlo (como Kurt Weill lo hizo) con mayor sentido y nivel artístico. Sin embargo, la mayoría de los compositores interesados en esta tendencia no han hecho sino *sugerir* ciertas características de la música popular, combinándolas con otras fuentes folclóricas y neoclásicas para crear trabajos de miras más lejanas, mayor desarrollo formal y más variedad.

Cuatro compositores contribuyeron a establecer estas técnicas en épocas tempranas del movimiento de la música contemporánea: los tres primeros, Roy Harris, Aaron Copland y Roger Sessions, siguieron encarnando un nuevo sentido rítmico en su música. El cuarto, Charles Ives, aislado, siguió una vereda distinta, más curiosa. Sus logros no son por ahora bien conocidos para ser juzgados con propiedad.

Al inicio de su carrera, Harris estableció algo que se cita con frecuencia:

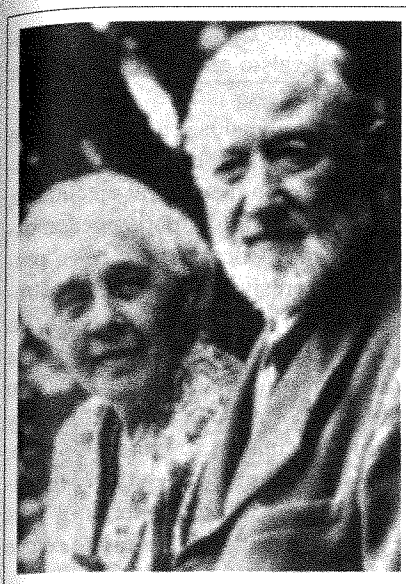
Nuestro sentido rítmico es menos simétrico que el europeo. Los músicos europeos están entrenados para entender el ritmo como un común denominador a mayor escala, mientras que nosotros nacimos con un sentido de unidades rítmicas más cortas.

Aunque esto fue dicho después de que los destacados trabajos de Stravinsky y Bartók revelaron las posibilidades de agrupamientos rítmicos en unidades pequeñas —esas a las que Harris se refiere—, no hay duda de que el compositor apuntó certeramente en el contexto de su propia música y su práctica del jazz. No obstante sus patrones rítmicos irregulares, escritos con metros variables, Stravinsky y Bartók con frecuencia tratan sus acentos irregulares como *desplazamientos* de acentos regulares, marcándolos con el mismo vigor —exclusivo de la síncopa— en música más tem-

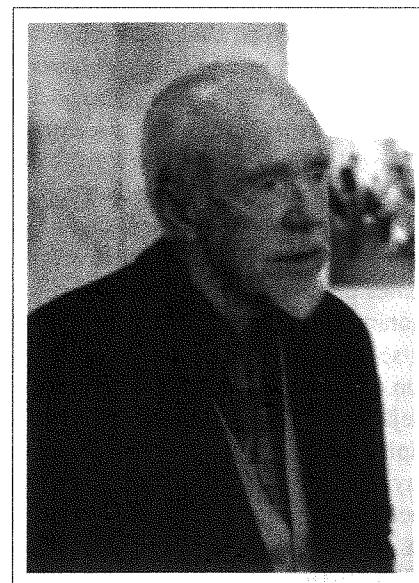
prana. La calidad de estos acentos es muy distinta de la usada en el jazz y en mucha de la nueva música estadounidense. En el jazz, especialmente el de las décadas de los veinte y treinta, la línea melódica tiene con frecuencia una vida rítmica independiente; las unidades métricas son agrupadas en patrones regulares o irregulares, y en motivos melódicos cuyo ritmo corre en contra del ritmo dancístico (1-2-3 y 4) subyacente. Roy Harris usó esta técnica después, escribiendo melodías largas, de constante desarrollo en cuyos *gruppeti* de dos, tres, cuatro o cinco unidades se juntan para producir tensiones irregulares, omitiendo el pulso jazzístico regular subyacente. Muchas de estas melodías, cuando suenan de forma simultánea, producen interesantes texturas de carácter contrapuntístico, con acentos cruzados, que no es muy distinta a aquel contrapunto de la escuela inglesa del madrigal, aunque con más tensión, y asociado con diferentes tipos de melodía. Un ejemplo característico puede observarse en el último movimiento (de carácter canónico) de su Sonata para piano (1929).

Aaron Copland ha destacado por su relación con la música popular, tanto en sus escritos como en su música. Copland extrajo del jazz de los veinte un principio de polirritmo en el cual la melodía está acentuada en grupos regulares de tres negras, mientras que el bajo ejecuta un 4/4 convencional. En trabajos orientados hacia el lenguaje jazzístico, como su *Concierto para piano* (1926), hemos encontrado este método polirrítmico ya extendido hacia agrupaciones como 5/8, 7/8 y 5/4. En muchas de la secciones de estas obras, Copland sigue al jazz haciendo sonar el pulso regular, añadiendo, como Harris, secciones donde se omite este pulso. En trabajos posteriores como su *Oda sinfónica* (1929) y su *Sinfonía corta* (1933), Copland hace caso omiso del pulso regular. A diferencia de Harris, Copland mantiene una relación directa con el jazz, o con otros géneros americanos de baile, especialmente en sus movimientos rápidos. Por ejemplo, en *El salón México* (1936), aplicó su método rítmico a las danzas populares de México, donde es característica la alternancia de 6/8 (en dos grupos de tres corcheas) y 3/4 (en tres grupos de dos negras). Grandes secciones de esta obra están construidas con ritmos irregulares que resultan de la combinación de estos patrones de dos y tres: dos, tres, tres, dos, dos, tres. Patrones similares pueden escucharse en las partes rápidas de su Sonata para piano, su *Concierto para clarinete* y su *Cuarteto para piano*. El estilo de estas obras, mucho más incisivo que el de Harris, tiene la calidad variable de la acentuación, característica de sus fuentes norteamericanas. Aunque Copland menciona el hecho de que los jazzistas tocan sus improvisaciones con una gran libertad rítmica, atacando cada nota un poco adelantada o atrasada, este compositor nunca incorporó dicho recurso en su propia música.

Roger Sessions exploró la técnica del agrupamiento irregular hasta horizontes más lejanos —en especial en lo que se refiere a texturas contrapuntísticas— en el



Charles Ives y su esposa Harmony



Conlon Nancarrow.

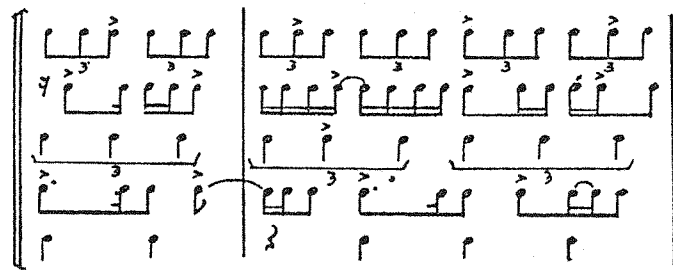
primer movimiento de su Primera sinfonía (1927) que es, hasta hoy en día, uno de los trabajos más amplios en lo que se refiere al contrapunto. Aunque es evidente su derivación de la escuela neoclásica europea, sus cambios rítmicos —sobresalientes— le dan un sonido americano, y por esta razón ejerció una influencia considerable (junto con su Sonata para piano) sobre compositores de la década de los treinta.

Sin embargo, esta técnica en particular es sólo uno de los muchos y variados recursos jazzísticos. Uno de ellos, por ejemplo, está relacionado con la ejecución: en la interpretación contemporánea de la música escrita se ha asumido la libertad jazzística que implica ligeras alteraciones en la duración de ciertos valores rítmicos originales. Esta es una tradición sorprendentemente similar a la del barroco —la llamada *Notes inégales*—. En ambas tradiciones, corcheas idénticas pueden ser ejecutadas tanto con puntillo que como tresillos de negra o corchea. Pero no sólo los jazzistas se toman libertades con la notación; también improvisan de modo tan libre que sus voces adquieren un *rubato* muy expresivo, que se alenta o se acelera, mientras la sección rítmica mantiene su pulso. Es en esta dirección en la que Charles Ives trabajó, si bien mucha de su música fue escrita antes de que esta técnica fuera práctica común en las bandas de jazz. Pudo haber estado presente, sin embargo, en los ragtimes de su época, en la medida en que puede observarse una tenden-

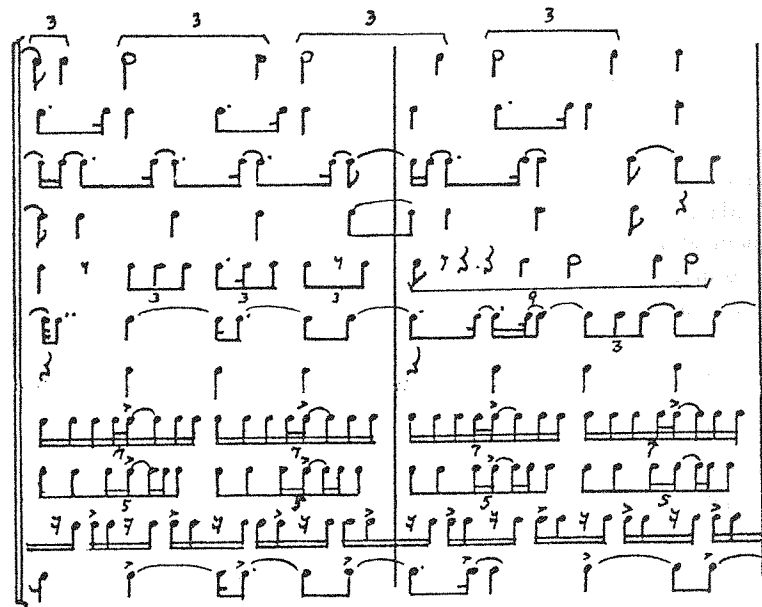
cia que destaca en cualquier tradición de música bailable. De hecho puede encontrarse ocasionalmente en algunos periodos tardíos del vals o en la música popular de las Américas Central y del Sur.

Ives fue más lejos que los compositores antes mencionados, en la medida en que exploró las “divisiones artificiales” —tresillos, quintillos, etc.— para producir combinaciones polirrítmicas tan complejas que pueden desafiar al ejecutante, e incluso al escucha. El suyo fue un estilo usualmente literario, donde pueden escucharse citas semiocultas de melodías patrióticas, dancísticas o religiosas, presentes de modo simultáneo, con cierto comentario expresivo a otra velocidad remotamente relacionada, o no relacionada del todo, con el resto. Por ejemplo, en el segundo movimiento de *Three Places in New England*, un muchacho sueña con dos grupos de soldados marchando en distintos *tempi*, uno apareciendo y otro alejándose. En *The Unanswered Question* la cuestión se expone aún más clara y rápidamente por los alientos, mientras la cuerda ejecuta un fondo meditativo, cuya nula relación —casi imperceptible— del *tempo* y la armonía, requiere un director extra. Esta combinación de dos planos rítmicos distintos sumergió a Ives en complejísimos problemas de notación, especialmente en su obra tardía, entre 1910-1920.

Ives usa tres procedimientos, en general. El primero consiste en la superposición de diferentes velocidades, que puede ser expresada con una notación basada en una unidad común, como en los siguientes ejemplos, del segundo movimiento de su Cuarta sinfonía, escrita en 1916, y revisada y publicada en 1929.

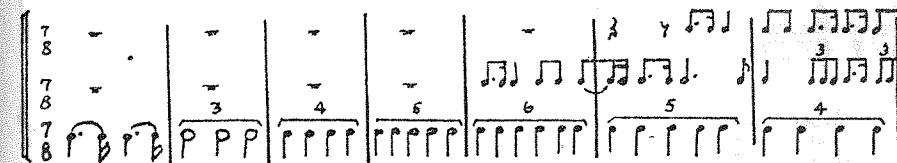


Más adelante, en la misma obra, estos compases aparecen con una mayor libertad rítmica:



Aquí, la segunda, tercera, y cuarta líneas representan el ritmo de los metales y alientos, ejecutando una armonización disonante de un himno nacional, con las violas y violonchelos apoyando en la penúltima línea. Las líneas sexta y última contienen el ritmo del piano, las campanas y los contrabajos, ejecutando un himno en otro sistema armónico, disonante en relación con el primero. Las otras líneas son ritmos de configuraciones diversas. Los quintillos y septillos son ejecutados por las cuerdas.

El segundo recurso rítmico usado por Ives consiste en *rubati* notados sobre un nivel, y un *tempo* cerrado sobre otro nivel, como en el siguiente ejemplo, tomado de *Calcium Light*.



El tercer recurso consiste en la combinación de dos niveles distintos que son escuchados de manera simultánea. Tanto en *The Unanswered Question* como en *Central*

*Park in the Dark*, un *ostinato* silencioso, en la cuerda, bajo una batuta, forma el fondo de una música más directa, más sonora, conducida por otro director y ejecutada de tal modo fragmentado, que permite que este fondo se escuche en los silencios. Pueden encontrarse planos similares, no relacionados —que requieren el trabajo de diversos directores— en su Cuarta sinfonía y en otros trabajos posteriores a ésta.

Estos procedimientos diversos, tan novedosos y en ocasiones de efectividad sobresaliente, fueron descritos en el libro de Henry Cowell, *New Musical Resources* (New York, 1930), que, por cierto, ha circulado en ámbitos muy reducidos, dada la gran dificultad que estos *recursos* plantean para la ejecución. Este es un impedimento para los diversos compositores interesados en continuar la obra de Ives. Una sorprendente solución a este problema ha sido planteada por Conlon Nancarrow, compositor que, con gran paciencia, mide y perfora sus composiciones sobre un rollo de piano mecánico. Sin preocuparse por los problemas de la ejecución, Nancarrow ha compuesto un buen número de trabajos muy interesantes, que incluyen tres *Estudios de ritmo*,<sup>2</sup> derivados del lenguaje jazzístico, y en los que emplea inusuales polirritmos. En los compases más complejos de su *Estudio de ritmo* # 1, Nancarrow combina cuatro planos distintos, como se puede observar en el siguiente ejemplo.

<sup>2</sup> Posteriormente llamados *Estudios para piano mecánico* (T.)

Ya que en el piano mecánico no se pueden acentuar notas individuales, la tercera línea de acordes en este ejemplo marca los acentos de los *grupeti* de siete notas, en la primera línea. La combinación polirrítmica puede describirse como sigue: líneas uno y dos: 3 contra 2 (agrupados en figuras de siete y tres, respectivamente); líneas uno y cinco: 5 contra 2; líneas dos y cuatro: 8 contra 3; líneas dos y cinco: 5 contra 3; líneas cuatro y cinco: 5 contra 8. El conjunto de combinaciones produce una sonoridad de lo más novedosa.

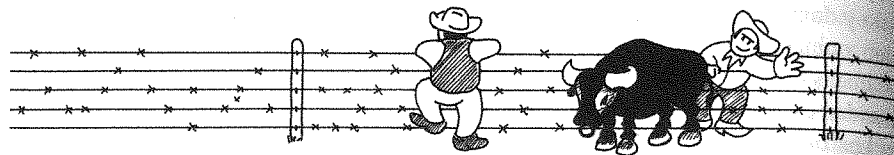
Las obras de Ives y Nancarrow son casi desconocidas en Estados Unidos; sin embargo, representan sin duda un concentrado interés en el ritmo como elemento sustancial de la música de Estados Unidos. Pocos (como Henry Brant y yo mismo) han trabajado también en este campo. Brant ha seguido las huellas de Ives, cuando usa una técnica de ritmo “descoordinado” o *no relacionado*, como Brant lo llama. El trabajo del autor está descrito en otro artículo, en este mismo número.<sup>3</sup>

Debo recalcar, sin embargo, que muy pocos compositores norteamericanos están seriamente preocupados en problemas de índole rítmica. Debido a la influencia de Copland, Harris y Sessions, muchos muestran un sentido nato del ritmo, distinto de aquel de los compositores europeos; sin embargo, pocos han sido tentados a explorar este campo. En cierta medida estos tres compositores se han hecho cada día más y más conservadores, al menos en este aspecto. Quizá porque las ejecuciones de sus obras rítmicas más difíciles han sido escasas.

<sup>3</sup> Glock, William, “A Note on Elliott Carter”, *The Score and I.M.A. Magazine*, William Glock, edit., Número 12, junio de 1955, pp. 47-52.



## TRADICIÓN EXPERIMENTAL EN AMÉRICA. DESDE UNA PERSPECTIVA PERSONAL<sup>1</sup>



PETER GARLAND

Traducción de Carlos Sandoval

### Nota del autor:

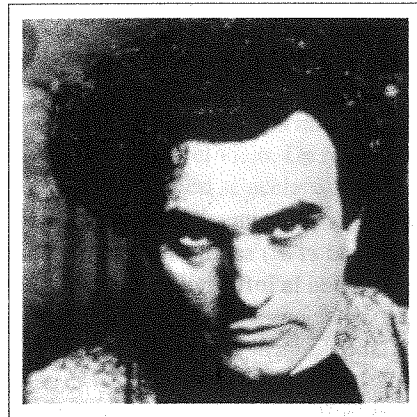
*El ensayo más discutible de mi libro In Search of Silvestre Revueltas (donde aparece este ensayo publicado originalmente), es con seguridad éste, de mi "perspectiva personal" sobre la tradición experimental americana. Quizá el tono de enojo e insulto es excesivo. Fue escrito en una época muy difícil de mi vida, de un encierro tanto económico como político que implicó la ausencia real de mis derechos ciudadanos. Sin embargo, sostengo la esencia del ensayo. Mi visión pretende ser la de un estudioso de la historia, no la de un crítico. Lo que aquí se muestra de la música en Norteamérica seguirá su curso, y será parte de ello como compositor, no como historiador. Lo que siga, le corresponderá estudiarlo a alguien más.*

Santa Fe, 1991

Desde la década de 1920 existe un cisma fundamental en la música de Norteamérica que ha generado tal situación, que puede identificarse a dos músicas norteamericanas: la oficial y la verdadera. Edgar Varèse bien lo definió hace sesenta años: "Hay dos tipos de música: una, de la que se habla mucho y nunca se ejecuta, y la otra, que se toca con frecuencia y de la que nunca se habla".

<sup>1</sup> Garland, Peter, "The American Experimental Tradition; a Personal Perspective", *In Search of Silvestre Revueltas*, Soundings, Santa Fe, 1991, pp. 5-16.

La música norteamericana verdadera se inicia con Henry Cowell, un adolescente autodidacta, miserable, descubierto por un vecino, profesor en Stanford, quien encontró en este compositor el IQ de un genio. Cowell... ese que escribiera su ahora famosa pieza para piano *The Tides of Manaunaun* ¡a los quince años!, en 1912.



Edgar Varèse.

El movimiento verdadero no existe formalmente, esto es, con un sentido propio, sino hasta que Varèse y Ruggles unen sus esfuerzos en Nueva York, al inicio de los años veinte. En 1921, Varèse y Carlos Salzedo crean la Liga Internacional de Compositores, iniciando con ello el modernismo, en la Costa Este. Pocos años después, Cowell y Dane Rudhyar —otro inmigrante francés que, como Varèse, huye de la Primera Guerra Mundial, en 1916— organizan la Sociedad de Música Nueva, en California.

Podría mencionar también a Charles Ives, pero por diversas razones no reconozco en su obra el principio del movimiento. Es ampliamente sabido que el modernismo (en arte) llega a los Estados Unidos en 1913 con la importante exposición *Armory Show*. Ives había optado, hasta ese momento, por un estilo de vida conservador que contrastaba con su creatividad e imaginación, que si bien eran febriles, las ejercía sólo el fin de semana; además, veo un desacierto en su multielogiada compañía de seguros (no olvidemos que justo a principios de la década de 1900, el siglo XIX aún no terminaba) y por tanto no habría por qué subestimar el conservadurismo de Ives, traído de Nueva Inglaterra (además, su educación en *Yale*). Ciertamente fueron Cowell y Varèse —y no Ives— los primeros que vivieron el estilo de vida del artista del siglo XX. Ives no logró integrarse al movimiento de vanguardia sino hasta que se le asoció con el joven Henry Cowell, su descubridor. Hago resaltar, sin embargo, que Ives pudiera ser el más grande compositor norteamericano hasta ese momento.<sup>2</sup> Sí, Ives, un buen ejemplo de la tradición americana en tanto que, aunque aislado musicalmente, creó e inventó su propio

<sup>2</sup> Ya que Varèse nació en Francia.

lenguaje. Ives tendió un puente hacia el siglo XX: fue un visionario y un radical, y en muchas de sus piezas cortas no ha podido ser superado (sobre todo su Cuarta Sinfonía).

Mientras esto sucedía, permítasenos mencionar que la “chamacada” americana (Copland *et al*) seguía sus estudios bajo la dirección de la Sra. Boulanger... ¡Y qué terrible fue la influencia que tuvo ella en la música norteamericana, indirectamente, a través de sus alumnos!

Cabe destacar que tanto Charles Ives como Roger Sessions estudiaron con Horatio Parker. Y note usted el contraste: el primero se convirtió en uno de los innovadores de la música en América; el segundo, en uno de los más conservadores... y uno de los “ganadores de premios” en Yale (nebulosamente, el “sisma americano” comenzaba a formarse en la década de 1910).

Así, a mitad de la década de los veinte tenemos a Varèse y Ruggles en la Costa Este, y a Cowell y Rudyar en California. En esta década, Cowell inicia la edición de su *New Music Quarterly*, junto con otras actividades de la *Sociedad de música nueva* (por ejemplo, conciertos). En 1930 Cowell es el primero en traer a Schoenberg a California, presentando un concierto con su música en San Francisco. A este evento asiste Lou Harrison, púber, quien posteriormente solicitó estudiar con Cowell y más tarde se convertiría en discípulo de Schoenberg, en la Universidad de California, en Los Ángeles (UCLA).

Recordemos que, además de Berg, Webern y Eisler, los otros dos alumnos famosos de Schoenberg fueron Lou Harrison y John Cage. ¡Ajá! ¡Esa es la tradición que me gusta! (Cuando comenzaba este ensayo, le mencioné a Lou que estaba “rescatando a Schoenberg de los académicos”. Él dijo: “Esa es muy buena idea”).

Es curioso que dos de los más grandes compositores de América, Ruggles y Varèse, hayan compuesto tan poco, quizá una docena de obras cada uno (y vivieron hasta los ochenta y noventa años, respectivamente). ¡Pero qué piezas! ¿Puede usted imaginarse

lector, que Ruggles nunca tuvo la oportunidad de escuchar su pieza *Sun Traeder* en vivo? ¡Que escándalo! Un escándalo con el cual la música norteamericana tendrá que vivir por siempre. Michael Tilson Thomas describe el momento en que dejó que Ruggles escuchara una cinta con esa pieza, cuando éste andaba ya en los noventa: “El primer ataque en el timbal fue como un golpe de martillo para el viejo. De repente se irguió, sus ojos se abrieron como los de un águila, su respiración se aceleró con sonidos guturales y ronquidos: “Bien. ¡Buenísimo! ¡¡Carajo, qué buena pieza!!”

Figura 1:

**PROGRAMM**

1. Einleitender Vortrag von Dr. Paul Stellan
2. CARL RUGGLES Portais
3. CHARLES IVES  
AARON COPLAND | Gesänge  
A. GARCIA CATURLA |
4. ADOLPH WEISS Kammer-symphonie
5. WALLINGFORD RIEGGER 3 Canons für Holzbläser
6. CARLOS CHAVEZ: Sonatine für Violine und Klavier
7. HENRY COWELL: Sinfonietta

Sämtliche Werke sind für Wien Erstaufführungen

**AUSFÜHRENDE**

Frau RUZENA HERLINGER (Gesang), KURT FUCHSGELB (Violine), Dr. PAUL A. FISK (Klavier), Dr. ERICH SIMON (Klavier), Dr. HANS LEWTUS (Klarinette), KAMILLO WANAUSEK (Flöte), HANS HANAK (Oboe), OTTO SCHIEDER (Fagott) und ein Kammerorchester

**Dirigent: Dr. ANTON WEBERN**

Programa de música americana dirigida por Anton Webern en febrero de 1932.

¡Edgar Varèse! ¡América! Llegaste al continente cuando aún eran frescos los conceptos de *lugar e historia*. Y qué presencia: ¡aquí estoy! Llegaste cuando este proceso de *ser y estar* comenzaba a dibujarse. Sí, tal como Dane Rudhyar, quien arribó el mismo año, 1916. Rudhyar incluso cambió su nombre para darle significado a la nueva persona. Ambos pasaron cierto tiempo en el oeste americano, sólo para conocer el gran poder y arrastre de esa tierra. Varèse jugó incluso con la idea de una obra de teatro musical basada en temas indígenas americanos, alrededor de 1920. Hoy, en 1989, cuánto abuso se ha hecho de esta tierra sobrepoblada.

No debe asumirse, sin embargo, que estos compositores abandonaran Europa para aprenderlo todo en América. Estos inmigrantes fueron, en definitiva, de mucha monta para las artes de Norteamérica, por lo que trajeron de Europa. Este hecho se ha estudiado más a partir del flujo de artistas europeos en 1940 y su influencia en la subsecuente escuela de pintura neoyorkina. Sin embargo, este flujo fue importante aun antes. Varèse fue un vínculo importante entre Nueva York y París, paralelo a movimientos como el surrealismo. Rudhyar, a su vez, trajo su sensibilidad filosófica francesa a un país en donde, aun hoy, se considera muy poco la importancia del intelecto y la cultura.<sup>3</sup>

La primera floración de la música experimental en Norteamérica tuvo lugar en este mismo período, entre 1921 y 1936, y cñió a estos artistas. Henry Cowell se convirtió en el centro focal de toda actividad con su revista *New Music Quarterly*. En ésta se menciona la obra de las tres primeras generaciones de compositores americanos. *New Music Quarterly* también liga las actividades en ambas costas, y logra que California, por vez primera, forme parte de la escena nacional. Yo consideraría a Ives —nacido en 1874, y cuya obra se extiende hasta 1920— como una solitaria “primera” generación.

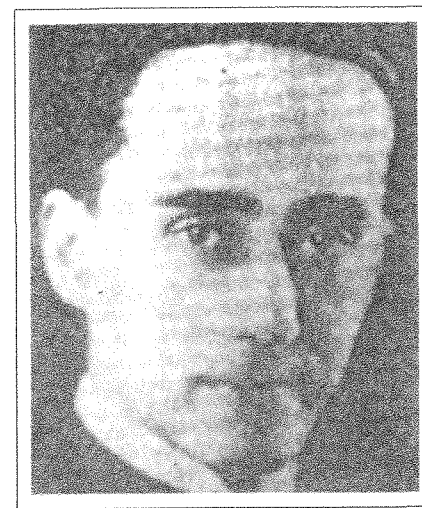
Con su revista y sus escritos,<sup>4</sup> Cowell logró una alianza de compositores diversos, proveyéndolos de un sentido común, identidad y objetivos. La *tradicón musical norteamericana* había nacido.

<sup>3</sup> Por ejemplo, Louise Varèse es reconocida (por lo menos hasta mi generación) por sus traducciones magistrales de Arthur Rimbaud. Hasta hoy, décadas después, se reconoce la autoridad de estas traducciones.

<sup>4</sup> Cowell, Henry, *American Composers on American music*, Stanford University.



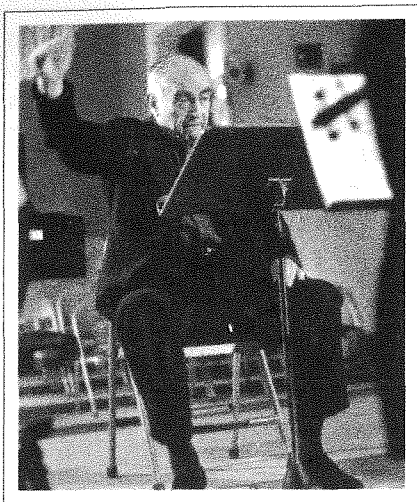
Amadeo Roldán.



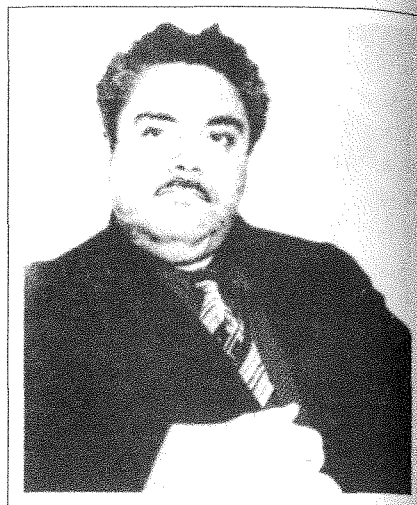
Alejandro García Caturla.

En esa misma época, se formó un grupo más conservador en Nueva York alrededor de Copland y Sessions, quienes presentaban sus propios conciertos alejados del grupo de Varèse y Ruggles, y comenzaban a desarrollar sus propios patronatos y un sistema propio de conexiones musicales y políticas. Así, el sisma en la música americana comenzaba a formarse.

He hablado de tres generaciones en el contexto de la revista *New Music Quarterly*. En los años veinte y treinta un grupo joven decide seguir la huella de sus predecesores. El primero es quizá Ruth Crawford, otro compositor muy importante, quien, como Ruggles y Varèse, escribió poca obra. También tenemos a Conlon Nanarrow, de quien se publica por primera vez alguna obra en el *Quarterly* en 1937, cuando él luchaba en la Guerra Civil Española. En la Costa Oeste surgieron, a finales de los treinta, las primeras obras de John Cage y Lou Harrison, y su consiguiente encuentro y colaboración. Ellos crearon su “escena” en la Costa Oeste, si bien distinta a la que Cowell y Rudhyar había creado anteriormente. Sin embargo, esta floración es corta, ya que ambos compositores se mudaron a Nueva York en la década de 1940. Pero eso es adelantarse a nuestro cuento.



Carlos Chávez.



Silvestre Revueltas.

Otras corrientes se estaban generando también en México y Cuba. En las décadas de 1920 y 30, estos países se encontraban en un proceso similar al de los de Estados Unidos: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en Cuba; Silvestre Revueltas y Carlos Chávez en México se desprendían de estructuras académicas y de los sistemas culturales europeos impuestos, descubriendo una nueva voz e identidad nacionales. De todos ellos, Revueltas es hoy reconocido como el más importante, si bien su obra permanece poco conocida, estudiada y difundida. Chávez, quien le sobrevivió más de treinta años, se convirtió en el compositor mexicano *famoso* (de un modo similar al de Copland, el *famoso* estadounidense). Un gran silencio se hizo alrededor de la obra de Revueltas, y un tremendo antagonismo se desarrolló entre ellos después de los años treinta, a pesar de su profunda y vieja amistad. Este antagonismo también puede ejemplificar lo que yo llamo el “sisma” de la música de América.

Entre 1936 y 1940 sucedieron algunos hechos trágicos que alteraron el curso de la música norteamericana. En 1936 Henry Cowell fue arrestado y llevado a prisión por razones *morales* (comportamiento homosexual). Su defensor trató, presuntamente, de persuadirlo para que reconociera su culpa, y así fuera reducida su sentencia. Cowell se rehusó y fue encarcelado en la famosa prisión de San Quintín, en la afueras de San Francisco, de donde fue liberado hasta 1940. Después de este suce-

so, Cowell se retiró poco a poco a su vida privada como compositor, y jamás volvió a ser líder ni dirigente de la tradición experimental norteamericana, como lo había hecho tan notablemente antes de 1936. Muchos hacen resaltar el hecho de que su música se hizo menos radical sin embargo, creo que ése es un juicio precipitado. Como muchos otros, nosotros estamos aprendiendo apenas algo acerca de la música de Henry Cowell.

Entre 1939 y 1940, al morir los tres compositores más sofisticados de Latinoamérica: Amadeo Roldán, a la edad de 39 años, en 1939; Alejandro García Caturla, su paisano, a los 34, en 1940 (asesinado por un ex-convicto a quien Caturla, de profesión abogado, sentenció); y Silvestre Revueltas, de 40 años, en 1940, víctima de una neumonía relacionada con su alcoholismo, las tres voces de Latinoamérica, pertenecientes a una sola generación, callaron.

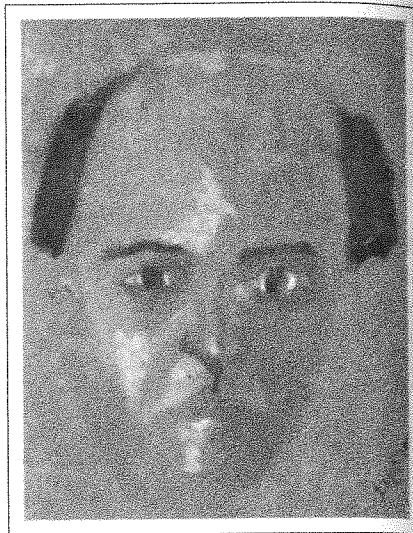
De 1940 a 1945, el mundo entero está en guerra y concluye un gran período de la historia que abre paso a una época donde nada, en arte y sociedad, será lo mismo.

En la década de 1940, el frente creativo de la tradición experimental norteamericana es tomado por dos alumnos de Cowell (y Schoenberg): John Cage y Lou Harrison, ambos avecindados en Nueva York. Harrison carga además con otras dos tradiciones heredadas por Henry Cowell: la primera, es su profundo interés por la música tradicional de países no occidentales, y esta tradición tuvo sus consecuencias: un reajuste focal en la concepción de que la música europea no es necesariamente el único punto de referencia para el compositor moderno. Estoy convencido de que ello constituyó la segunda revolución musical norteamericana, tan radical como las creadas por Ives en 1910 y por Ruggles y Varèse en la década de los veinte. La segunda tradición heredada por Harrison es de carácter académico, y en ésta se reconoce la música relegada de viejos compositores americanos. Así, un Lou Harrison de treinta años dirige el estreno mundial de la Tercera Sinfonía de Ives, que hace acreedor a este compositor al premio Pulitzer. Algunos de nosotros, 42 años más tarde, creemos que es ése el único Pulitzer otorgado con justeza.

Poco después de este concierto, Harrison sufrió un ataque nervioso, se mudó a Carolina del Norte (Black Mountain College, una legendaria escuela experimental de arte, 1940-50); y después, para bien, a California. Mientras tanto, Nancarrow dejó los Estados Unidos en 1940, para imponerse un autoexilio en México, que rompe-

ría sólo una vez en los siguientes 41 años.

Así las cosas, a inicios de los cincuenta tenemos sólo a John Cage en Nueva York. Este es un período crucial para Cage: rompe con la influencia de Cowell y Harrison, y comienza a desarrollar su música y una estética de lo impredecible. Este giro de 180 grados lo aísla aún más de la corriente nacional, e incluso de sus antiguos colegas. Solo, crea otra *revolución* que tendrá consecuencias explosivas en la música estadounidense en la década de los sesenta. Cage se convierte en uno de nuestros grandes compositores señeros, en un contexto en el que Harrison y Nancarrow se asientan en la tradición: la de los libre-pensadores del Cowell de los *Nuevos recursos musicales*. A la vez, Morton Feldman destaca como uno de los alumnos más prometedores de Cage.

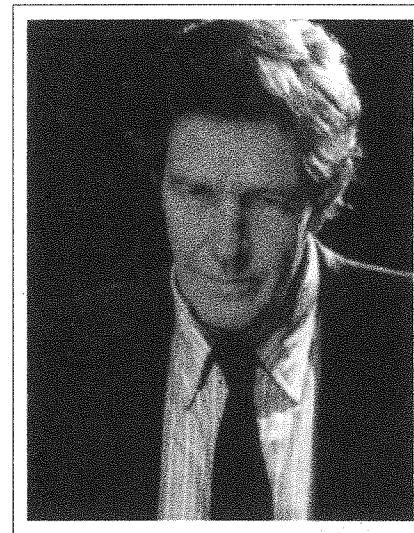


Arnold Schoenberg. Autorretrato.

La carrera de Cage es taxativa e independiente también en otro sentido: es ampliamente reconocida en Europa, mientras se la ridiculiza en Estados Unidos (en algunos círculos aún se le considera un "charlatán"). Este fenómeno se repite en el inicio de las carreras de Terry Riley y Steve Reich en la década de los setenta: el grueso de sus encargos provienen de fuera de su patria. Esta asistencia europea sigue apoyando el *underground* neoyorkino hasta nuestros días, aunque es menos que una realidad económica para los compositores radicales de la Costa Oeste.

El otro gran "independiente" americano (es decir, aquél que define su *tradición* como única) es Harry Partch. Es interesante que Cowell nunca gustara de su música; ni tampoco Harrison, quien la escuchó por primera vez en Nueva York, en la década de los cuarenta. La música de Partch sonaba entonces como un *blues* primitivo (del mejor estilo crudo) cuando no parecía el afán de un excéntrico músico ca-

llejero. En esa época usaba una viola adaptada, una guitarra y un salterio, entonando con ellos una extraña mezcla de blues de banqueta con poemas de Li Po. Partch no desarrolló sus primeros instrumentos de percusión sino hasta ya bien entrada la década de los cuarenta. Las ejecuciones de su *Oedipus* en el área de San Francisco, apenas comenzados los cincuenta, marcaron la primera época creativa y *madura* de Partch, quien luego las revisaría, adaptándolas para una orquesta más completa.



John Cage.

La desolación es la característica de la música norteamericana de la década de los cincuenta: Harrison vivía en Aptos, California, en donde trabajó en una clínica veterinaria. Tomaba anfetaminas que le permitían trabajar en su música por la noche. De este período es su obra *Four Strict Songs* (1956), en la que se refleja la influencia de la literatura indígena americana relacionada con la curación. Esta obra es un himno a una nueva idea de equilibrio ecológico y poesía que nació en la Costa Oeste, y que abrió la brecha a fenómenos de carácter social más definido: fue la época de los *hippies* y el *Beat for Strict Songs*, para coro masculino y orquesta, sigue siendo una de sus obras conocidas y que más merece difusión.

Nancarrow, por su lado, vivía en México confortablemente, aunque en el filo de la pobreza. De 1952 hasta que Cage la introduce a través de la compañía de danza de Merce Cunningham, a finales de los sesenta, la obra de Nancarrow no había recibido atención alguna en Estados Unidos. A finales de los cincuenta (supongo), Nancarrow cae en una profunda depresión, y deja de componer durante algunos años.

Varèse, también batallando con la depresión, finalmente rompe su silencio de 17 años con *Deserts*, escrita en 1954, seguida por el *Poème Electronique* (que sigue siendo una de mis piezas electrónicas favoritas, 30 años después). Así, en la oscuridad de los cincuenta, vemos brillar estas luces solitarias. A través de ellas (Harrison, Nancarrow, Cage y Partch) la *tradición experimental* llega a la década de los sesenta.

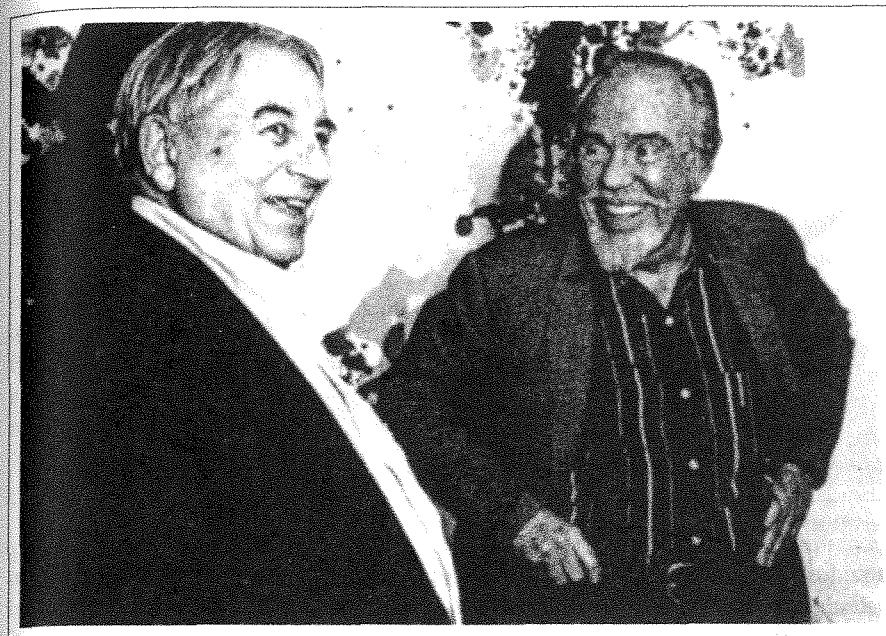
En 1950 Dane Rudhyar también se había retirado al silencio. Se convierte en uno de los más destacados astrólogos. Longevo como Varèse y Ruggles, vive hasta los noventa años de edad. Es preciso destacar que su obra (1920-1939) surge con fuerza plena ¡cincuenta años más tarde!, en los setenta-ochenta, cuando una nueva generación redescubre su obra.

Ahora nos toca voltear a ver lo que estaba sucediendo *del otro lado* de la música norteamericana. Para la década de 1940, Copland es ya *el compositor americano*, con éxitos masivos como *The Appalachian Spring* y *Rodeo*. Junto con Roger Sessions se convierte —políticamente— en el compositor nominante de la Costa Este. Sus amigos y socios, como Vincent Persichetti, Leonard Bernstein y William Shuman, ocupan ya posiciones muy importantes dentro de la vida musical norteamericana (mientras tanto, una generación completa de jóvenes veteranos de guerra asiste a la escuela. Y no mucho después procrean. Con la explosión demográfica pulula una mayor cantidad de compositores, todos ellos graduados en colegios).

En este contexto, debo hacer resaltar la vocación autodidacta de los primeros compositores *experimentales*: Cowell, Harrison, Cage, Nancarrow y Partch: ninguno de ellos se graduó en escuela alguna, si bien todos realizaron estudios particulares. Me atrevo a suponer que, gracias a esto, fueron capaces de lograr el desarrollo de su propio lenguaje. Ninguno de ellos vio “arruinada” su carrera gracias a su educación.

A partir de 1950, las universidades han desempeñado, paulatinamente, un papel más importante en la vida musical norteamericana, de modo que, si generaciones anteriores de compositores se dedicaron a la docencia de manera eventual, o de medio tiempo, en las siguientes se convirtieron en “profesores”.

Al mismo tiempo, el pensamiento hiper-estructuralista del serialismo desarrollado en Europa por gente como Boulez y Stockhausen (basados en la obra de Schoenberg, Webern y Messiaen) invade el ambiente universitario. En la medida en que esta música se convierte en un arte cada vez más intelectualizado y artificialmente abstracto, se concentra en el ámbito universitario, ya de por sí enrareci-



Nicolás Slonimsky y Conlon Nancarrow, 1985. Foto de Betty Freeman.

do, dando lugar, también, a un mayor aislamiento del público. Los villanos de esta historia son gente como Milton Babbitt (discípulo de Sessions) y su *protegé*, Charles Wourinen; o Elliot Carter (discípulo de la sra. Boulanger). Carter, en mi opinión, nunca cumplió con el pronóstico que Ives hiciera de él mucho antes, cuando hasta le pagó la suscripción al *New Music Quarterly*.

Lo que es más aberrante no es la música adusta e inerte de este grupo, sino el papel cada vez más negativo que esta gente desempeñó en la vida musical norteamericana. Leía alguna vez un texto de John Hárbrison, discípulo de Sessions, acerca de cómo su maestro ¡prohibía la menor discusión acerca de la música de Varèse, en Princeton a finales de la década de los cincuenta! Del mismo modo, Stuart Smith, compositor, me platicaba cómo después de charlar con alumnos de Babbitt se dio cuenta de que ¡éstos no sabían que John Cage había escrito libros sobre música!

Copland, Thompson y otros compositores anteriores a ellos fueron convocados —gracias a sus respetables posiciones académicas— a ser jurados de concursos, becas y encargos. Podemos ver así la dominación de una sola corriente (generalmente en la Costa Oeste) y la usurpación de nuestra vida musical por las universidades. A finales de los cincuenta es éste el *statu quo* de la vida musical norteameri-



Terry Riley.

cana. Los compositores de la llamada *tradición experimental* fueron de algún modo exiliados, incluso *dentro* de los Estados Unidos. Cuando la Fundación Nacional para las Artes (*National Endowment for the Arts*, NEA por sus siglas en inglés) — la mayor agencia gubernamental de financiamiento para el arte— fue creada en 1963, no tomaron sino a este mismo grupo como miembro de los jurados; era la misma gente “respetable” de las universidades. Ellos han permanecido como la facción más importante en la música norteamericana, en detrimento —y yo diría, pena y desgracia— de ella. Podemos observar así el desempeño de dos corrientes musicales: la “oficial” y la “verdadera”.

Ante una situación como esta, era ya tiempo para otra revolución. Esta ocurrió en la Costa Oeste al iniciarse los años sesenta, y cristalizó en 1968 con la pieza de Terry Riley, *In C*. Con ella se da a conocer por primera vez el *minimalismo* (palabra acuñada, hasta donde yo sé, por el compositor Harold Budd, en la revista *Source*). Esta palabra fue llevada a Nueva York por La Monte Young y Steve Reich. Surge asimismo en California una publicación radical que documenta en su mayor parte este nuevo retoño: la revista *Source*.

Lo que es muy interesante del minimalismo temprano y el experimentalismo representado por *Source*, es que esta revista no publica nada acerca del experimentalismo *clásico* (del que he venido hablando). Uno de los grandes espejismos de los

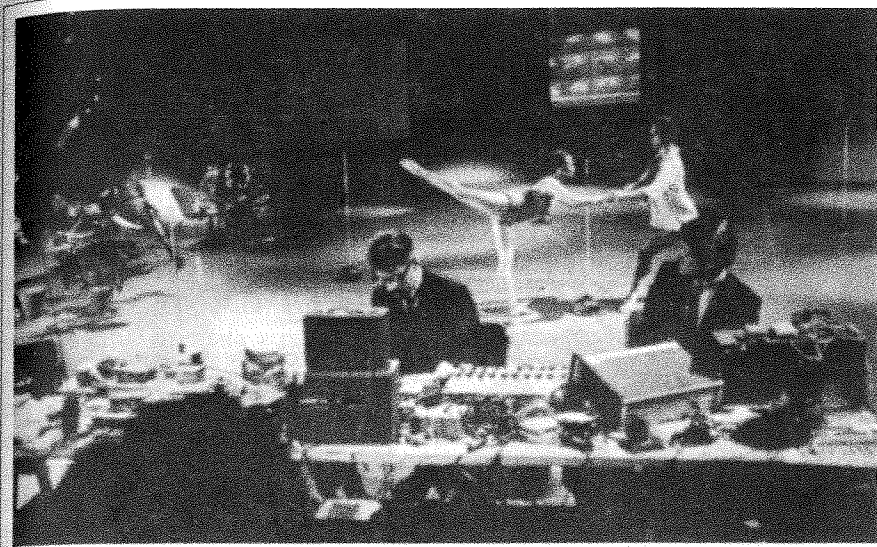
sesenta consiste en pensar que toda esta energía vino de la nada, inventándose a sí misma. Los experimentos de Riley se vieron influenciados por su interés en ragas hindúes y, ciertamente, por la improvisación modal de John Coltrane de principios de los sesenta o las de Miles Davis de los cincuenta. De *Source* surge, además, la influencia del libre pensamiento de John Cage. La historia asignará estos dos movimientos a la *tradición experimental* (si acaso para distinguirlos de la tradición académica, que sigue otorgando Premios Pulitzer, encargos Fromm y becas del NEA. Como si en realidad nada estuviera pasando. Da náusea). Esto se debe a que esta tradición experimental no lo es en un sentido estricto. Es el *libre pensamiento* lo que sí la distingue. Así, uno no tiene que *sudar lealtad* a un pequeño pero bien definido grupo de maestros (o sea, *tus maestros*) como en la farsa en que se ha convertido el sistema de becas. Uno pertenece a la *tradición musical norteamericana* no perteneciendo.

La gran herencia de la década de los sesenta es que mostró nuevas posibilidades, tanto en la música como en otras artes. La tecnología electrónica también contribuyó a esta nueva situación. Lo *nuevo* se convierte en un tipo de tradición que necesita poco del *bagaje de la historia*.

El compositor de la década de los sesenta cuya obra se relaciona más directamente con la temprana *tradición experimental* de los veinte es James Tenney, en Nueva York. Alumno particular de Ruggles y Varèse, Tenney fundó, junto con sus colegas compositores Philip Corner y Malcom Goldstein, la serie de conciertos *Tone Roads* (nombre derivado del título de una pieza de Ives), en Nueva York, a principios de la década de los sesenta. Presentada en una época en que Sessions aún prohibía mencionar el nombre de Varèse en Princeton, esta serie de conciertos fue importante por tres razones: se ejecutaron obras de generaciones añejas que no habían sido oídas en años; la segunda, más importante, es que se ligaron las *tradiciones* tempranas de las décadas de 1920 y 1930 a la del grupo de Tenney (que incluía a Morton Felman), creando así una solución de continuidad con la *tradición experimental* más radical. Por último, a través de estos conciertos se conectó a las tradiciones experimentales *independientes*, con la más “clásica” de Varèse y Ives (de manera más evidente que en la revista *Source*). Tenney me contó alguna vez acerca de una fiesta, posterior a un concierto, en el que se ejecutaron obras de Cage y Varèse, a la que asistieron ambos compositores, quienes se habían comunicado muy

poco en años. ¡Dos compositores que encarnaban mucho de la visión, historia y diversidad de la música de América! Experimentando con aficiones alternativas, en los setenta y ochenta, Tenney logró conjuntar los —en apariencia— irreconciliables espectros musicales de Cage y Harry Partch (quién solía ponerse rojo ante la sola mención de Cage). De paso, habrá que mencionar que Tenney fue miembro original de los ensembles de Steve Reich y Philip Glass, así como del grupo de Harry Partch, en Illinois, a principio de los sesenta. Ahora, con 55 años, Tenney es descrito como el “Gran Compositor Norteamericano Desconocido”. En una época como ésta, en la que la *Exxon Corporation* apoya —con residencias orquestales— a compositores como Wuorinen, Albert, Picker y otros, uno se percata finalmente de lo que *está pasando* realmente cuando se entera que Tenney *nunca* en su carrera ha recibido una ejecución profesional de alguna de sus piezas orquestales. “Bueno, bueno...”, crepitaba Lou Harrison en 1965, después de escuchar mis quejas, “...yo tengo viviendo en Aptos más de treinta años, y la Sinfónica de San Francisco ¡no ha tocado nada mío en ninguno de sus conciertos regulares!”. Esto es, ciertamente, una desgracia, un escándalo que se ha perpetuado durante cuarenta años y se hace aún más evidente en el caso de Tenney. ¿Qué esperanza pudiéramos tener los alumnos de estos compositores, si esto les sucede a nuestros maestros?

Llegamos así a la década de los setenta. El reciente conocimiento de la *tradición experimental norteamericana* de los veinte toma vuelo con la aparición de la Editorial Soundings, de cuya dirección el autor de este escrito (ex-alumno de James Tenney en Cal Arts) se hace responsable. Charles Amirkhanian en Radio Berkeley (KPFA) fue otro activista en este redescubrimiento histórico. Hasta ese momento todo era historia perdida. Había poca información acerca de estos compositores y casi ningún material publicado: partituras, artículos o grabaciones. Desde los cuarenta y cincuenta fueron borrados de los libros de historia de la música, y todo lo que se enseñaba en las escuelas era Webern, Boulez, Stockhausen, o peor: Piston o Sessions. La sensación de ultraje y mi gran incredulidad fueron dos de los factores principales que motivaron la creación de Soundings. Es en esta editorial donde empezó a publicarse la música y los ensayos de Rudhyar, Partch (quien colaboraba en *Source*, pero fue violentamente expulsado), Cowell, Crawford, Harrison, Revueletas, Nancarrow, Antheil, etcétera y empezaron a conocerse, por primera vez para los de mi generación, a Harrison, Rudhyar y Partch, quienes siguen vivos y son los héroes de esta nueva oleada de jóvenes compositores californianos, influenciados por Tenney, Cage y el legado de *Source*.



Variaciones V de John Cage. Al frente, los músicos David Tudor y Gordon Mumma; al fondo, los bailarines Carolyn Brown y Merce Cunningham.

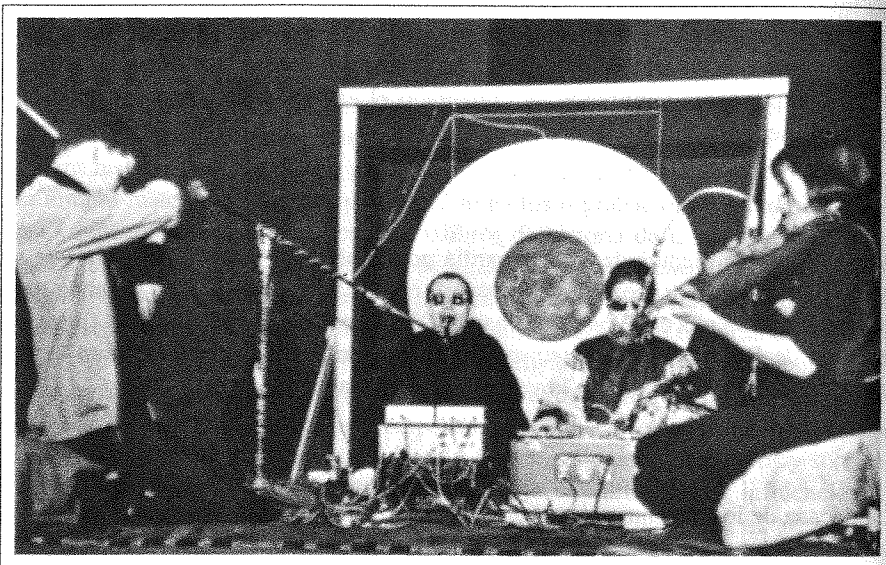
La música, en ese momento, ya era tan diversa que uno no podía limitarse a una o dos “tradiciones”. Se abrió (y sigue abierta) la caja de Pandora con todas las posibilidades que se abrieron en los sesenta. Sin embargo, creo que el conocimiento de estos compositores tempranos ha cimentado el experimentalismo actual con un profundo sentido de la historia y la tradición.

Veo dos florecimientos de la vanguardia norteamericana en este siglo: la que ya mencioné arriba, encabezada por Cowell, entre 1921 y 1936, y la segunda, que ocurre más o menos en 1964 (*In C*) hasta 1976. Creo que la obra de Glass (¡otro estudiante de Boulanger!), *Einstein on the Beach*, se puede considerar como la que cierra esta segunda época, y a la vez, la que anuncia un nuevo periodo.

La década de los ochenta aparece ahora tan yerma como la de los cincuenta: observo similitudes sociopolíticas, en la medida en que ambas décadas fueron domina-



Conjunto instrumental de Philip Glass, 1971.

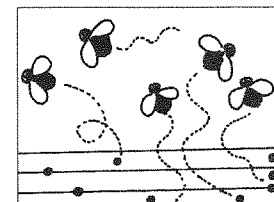


Teatro de la Música Eterna: Tony Conrad, La Mount Young, Marian Zazeela y John Cale.

das por administraciones republicanas sucesivas. Ambas también son calificadas como eras de "Paz y Prosperidad" (¡desde luego que no, si usted vivió en América Central en esas décadas!). Si los cincuenta fueron dominados por compositores neo-conservadores como Copland y Schuman, Persichetti y Carter, sus equivalentes en los ochenta son Harbison (alumno de Sessions), Druckman (de Persichetti y Copland), Del Tredici (de Sessions), Zwilich (de Carter y Sessions), Picker (de Wuorinen y Carter), etcétera. Todas las becas, premios y encargos en este país (del NEA, Fromm, Rockefeller, Pulitzer, Guggenheim y MacArthur) se han convertido en una broma patética. ¿La fórmula? ¡Conozca a uno o dos profesores del jurado! ¿Que cómo llegaron ahí? Por una situación que se autopropaga. La energía e inventiva de los sesenta y principios de los setenta fue barrida por la inflación y cuando muchos de estos compositores jóvenes fueron excluidos del sistema musical oficial. Muchos de ellos han caído en el desánimo y dedicado sus vidas a la docencia, en detrimento de su vitalidad original. Un puñado continúa frente a esta situación... y un nuevo fenómeno insidioso ha surgido de la música de vanguardia, relacionado con la vieja némesis del academicismo. Mejor: comercialismo. Sin embargo, no quiero llegar muy lejos en mis quejas sobre este periodo, en la medida que aún no se desenvuelve en su totalidad: hay tan poquito en el horizonte... Es más: ¿quién pudo predecir en 1959 lo que pasaría en 1960?

Para terminar, quiero decir que es tiempo ya de una nueva revolución en la Música Americana. Espero que aquellos más jóvenes que yo se hagan cargo. De nuevo: ¿quién puede predecir la naturaleza de la revolución que está por venir? Yo no. Edgar Varèse, uno de nuestros primeros revolucionarios, dijo: "La belleza y la verdad deben llegar siempre sorpresivamente, más allá de lo que esperamos."

Julio, 1989



GERARDO DIEGO

CINCO POEMAS

ESTÉTICA

*A Manuel de Falla*

Estribillo            Estribillo            Estribillo  
El canto más perfecto es el canto del grillo

Paso a paso  
se asciende hasta el Parnaso  
Yo no quiero las alas de Pegaso

Dejadme auscultar  
el friso sonoro que fluye la fuente

Los palillos de mis dedos  
repiquetean ritmos ritmos ritmos  
en el tamboril del cerebro

Estribillo            Estribillo            Estribillo  
El canto más perfecto es el canto del grillo

A C. A. DEBUSSY

Sonidos y perfumes, Claudio Aquiles,  
giran al aire de la noche hermosa.  
Tú sabes dónde yerra un son de rosa,  
una fragancia rara de añafiles

con sordina, de crótalos sutiles  
y luna de guitarras. Perezosa  
tu orquesta, mariposa a mariposa,  
hasta noventa te abren sus atriles

Iberia, Andalucía, España en sueños,  
lentas Granadas, frágiles Sevillas,  
Giraldas tres por ocho, altas Comares.

Y metales en flor, celestes leños  
elevan al nivel de las mejillas  
lágrimas de claveles y azahares.



## CONVERSACIÓN CON JULIA GOODING

RAFAEL MUÑOZ SALDAÑA



Nacida en Inglaterra hace quizá tres décadas o un poco más, Julia Gooding comenzó por cantar en coros locales de East Anglia, su región natal, a los 16 años. Aunque en su familia no había músicos profesionales, sus abuelos eran aficionados a tocar el piano y el violín (como tantas personas antes de que se inventara la televisión). Al descubrir su capacidad vocal definió también su vocación y se inscribió en la carrera profesional de cantante en la Guidhall School for Music and Drama, donde estuvo bajo la tutela de Johanna Peter.

A punto de concluir sus estudios profesionales tenía interés en conseguir un representante, sin embargo, el amplio número de cantantes talentosas de su generación le hacía pensar que el paso sería difícil. Fue así como decidió presentarse a una audición que se llevó a cabo para incorporar nuevos cantantes al coro de Trevor Pinnock. Al escucharla, Pinnock se manifestó sorprendido y le hizo saber que su voz y su musicalidad ameritaban mucho más que perderse en un coro. Le ofreció ayudarla a conseguir un representante y gracias a él dio comienzo a su brillante carrera, más resplandeciente por sus logros artísticos que por la multitud de contratos.

El repertorio de Julia Gooding abarca muchas obras del periodo barroco y sólo algunas partituras del periodo clásico, con especial inclinación por los compositores ingleses. Bajo el sello de Hyperion ha grabado cuatro discos, todos con obras de compositores comúnmente ignorados por cantantes, programadores y aun historiadores de la música. Entre ellos destacan la primera grabación de la Oda lírica sobre las hadas, creaturas aéreas y brujas de Shakespeare de Thomas Linley el joven (1756-1778) respaldada por la calidad de The Parley of Instruments. Tam-

bién merecen atención los que ha grabado con el grupo Invocation. Uno de ellos, Enchanting Harmonist compila obras interpretadas en las tardes musicales de los Linley de Bath (incluso el curioso Concierto para clavecín en Re, Op. 4 No. 4 de William Herschel, el astrónomo) y The Romantic Muse, con música inglesa de la época de Beethoven compilada por Timothy Roberts. La música de esa época, exactamente contemporánea de la Ilustración, contrasta por su dulzura e inocencia con la demolición de los principios éticos y epistemológicos que llevaban a cabo también en Inglaterra filósofos como David Hume.

En ocasión del Festival Internacional Cervantino y para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Henry Purcell, el Consejo Británico patrocinó la visita a México de un grupo de solistas ingleses para escenificar Dido y Eneas y ofrecer un recital con obras del Orpheus Britannicus, compilación de las canciones de Purcell realizada poco después de su deceso. En el grupo se hallaban voces tan importantes como la de Stephen Varcoe, el barítono que grabó el segundo disco de la Hyperion Schubert Edition, ambicioso proyecto que pretende abarcar todas las canciones compuestas por Franz Schubert.

La presencia de Julia Gooding destacó en el Teatro Juárez de Guanajuato y en el Teatro de las Artes de la ciudad de México. Durante su estancia tuvo oportunidad de conversar con ella.

—¿Consideras difícil el inicio de tu carrera?

—En realidad me sorprendió la actitud de Trevor Pinnock: recibir ayuda de una figura tan reconocida no deja de ser raro, tomando en cuenta el número de cantantes que egresan cada año de las escuelas en Inglaterra y que acuden a él en busca de una oportunidad. Creo que fue una cuestión de suerte más que el resultado de un “talento excepcional”.

—¿Por qué decidiste integrar tu repertorio con obras de compositores barrocos? Aunque tus interpretaciones del Stabat Mater de Boccherini con la Orquesta de la Época de la Iluminación y La Misa de Coronación de Mozart—bajo la batuta de Pinnock— han sido muy comentadas, al hablar de ti se destacan tus versiones de Bach (La Pasión según San Juan, La Pasión según San Mateo) y de Haendel (Julio César, Teseo).

—Cuando comencé a cantar mi músico predilecto era Thomas Tallis, pues en el coro de mi región natal solíamos interpretar algunas de sus obras. Cuando llegué a Guidhall me di cuenta de que, por lo menos allí, no era buena idea seguir cantando a Tallis, pues el entrenamiento vocal distintivo de la escuela busca el elemento dramático en la voz de la mujer, muy lejano de la paz completa de Tallis. La música barroca representaba una opción interesante, más cercana a mis intereses.

Sin embargo, creo que al entrenarme especialmente para interpretar obras de ese

periodo restringí y contuve otros elementos de mi voz que ahora me gustaría explorar. La música barroca busca en la voz de la mujer un sonido intemporal, desapasionado y de alguna forma poco femenino. En la música barroca el canto debe evocar la voz de un niño o la de un ángel (si los hay). No en vano existieron los *castrati*, que sólo fueron el inicio de un proyecto para crear una nueva "especie", al menos en el sentido vocal. Creo que es tarde para arrepentirme, pero me gustaría recuperar la "voz de mujer" que he perdido.

—*En el mismo sentido ¿cómo enfrentas la tradición de la ópera italiana (Rossini, Verdi, Puccini)?*

—Me gustan las obras pero no puedo interpretarlas, mi formación es completamente distinta, el simple hecho de impostar la voz para cantar un aria de ese periodo me parece muy difícil de lograr. Sólo me siento segura en el terreno de la música barroca y aunque disfruto al escuchar arias de Verdi y Puccini, en realidad no sé cómo deben cantarse, me cuesta trabajo imaginarme cantando *Sempre libera* o *Un bel di vedremo*, mi comprensión no abarca ese repertorio. Se necesita conocer una técnica vocal muy diferente a la que he practicado.

—*¿Crees que Inglaterra tenga una tradición musical propia y absolutamente diferente al resto de la Europa continental?*

—Claro que sí. En Inglaterra la tradición coral de las iglesias tiene un cometido y una práctica diferente al resto de Europa. La canción inglesa ha seguido su propio camino y no tiene ninguna relación con la canción francesa, por ejemplo.

—*¿Cómo te desempeñas en la ópera barroca?*

—Me encanta cantar a Haendel y Purcell, son compositores que me dejan exhausta y de alguna manera me hacen sentir plena. Al interpretarlos siento como si la música estuviera compuesta en especial para mí.

—*¿Cuál de tus discos prefieres?*

—Me gusta en particular uno reciente *Cantatas and Theatre Music by Thomas Linley* que incluye un ciclo de canciones escrito para *La Tempestad* de Shakespeare. Antes de grabar música de Linley jamás había oído hablar de él y es una delicia cantar sus obras. Era un músico muy prometedor, conoció a Mozart y logró dejar varias obras interesantes en las que el impulso juvenil se revela con intensidad. Una de sus hermanas se casó con Sheridan, el autor de *The School for Scandal*. Por desgracia, Linley murió muy joven en un accidente.

—*Entre las cantantes, cuál sería tú modelo a seguir?*

—Mi cantante favorita es Arleen Auger, algo hay divino en ella. Murió el año pasado. Cantaba Haendel a la perfección pero tenía un repertorio mucho más amplio. Creo que existe un elemento común en nuestras voces.

—*Tu experiencia en México ha resultado curiosa, en una sola función tu grupo interpreta Dido y Eneas y un grupo mexicano canta Catulli Carmina. ¿Cómo esta-*



Julia Gooding.

*blecerías una comparación entre las dos maneras de abordar las obras? ¿Qué piensas de la dirección escénica y del manejo del vestuario?*

—Me gustó la escenografía, sin embargo siento que hubo dificultades importantes en relación con el vestuario. Durante mi estancia en México he visto que muchas mujeres emplean unos trozos largos de tela para cargar a sus hijos o para cubrirse los hombros cuando tienen frío...

—*Se llaman rebozos...*

—No conocía la palabra, pero el diseñador del vestuario para *Dido y Eneas* recuperó el uso y el estilo de esa prenda para nuestra representación. Mientras que las mujeres mexicanas la emplean con gran soltura y naturalidad, las cantantes inglesas no sabemos qué hacer con ella.

Resultaba muy incómodo moverse en escena, por momentos era difícil saber qué hacer con la tela que nos impedía caminar con seguridad y restaba capacidad expresiva a nuestras manos, que en las obras de esa época siempre es tan importante: el hieratismo de las emociones o las actitudes corporales siempre se compensa con el movimiento de las manos. Es una prenda realmente difícil de manejar. El diseño escenográfico de *Dido y Eneas* tenía claros elementos mexicanos: el color, el maquillaje y la iluminación. Y resultaba extraño pensarlo en relación con Purcell...

—*Bueno, después de todo una de sus óperas (The Indian Queen) se ubica en la antigüedad mexicana...*

—Claro que sí, Purcell se basó en la tragedia de John Dryden y Robert Howard. Es cierto, ya he cantado algunas arias. Me gustaría que algún día se tomara la iniciativa para que México y Gran Bretaña realizaran una producción de esa ópera. Entonces sí aprendería a usar el rebozo... La cultura de este país, tan alejado del nuestro por el tiempo y el espacio, siempre me ha sorprendido. En Inglaterra y aún en círculos intelectuales, México sigue siendo un sitio extraño y exótico. Las pirámides de Tenochtitlan nos resultan aún más difíciles de comprender que las de Egipto. Cuando las visité, sin embargo, me llamó la atención pasear entre ellas y no sentir el peso de la antigüedad, por momentos creía que habían sido construidas hace quince o veinte años. Y me imagino que para los propios mexicanos esa



Página manuscrita de *The Epicure* de Purcell.

cultura de las pirámides resulta tan ajena como para cualquiera de nosotros.

—¿Y los otros elementos de la función?

—Los coros cantaron bien y fueron muy entusiastas. El conjunto me gustó. Horacio Franco se desempeñó bien, creo que para haberse integrado tan pronto el coro era homogéneo, sobre todo en *Catulli Carmina*. Me sorprendió que los músicos sacaran un buen sonido de sus instrumentos, que se hallaban en estado lamentable; algunos estaban rotos, otros habían sido contruidos por estudiantes.

—¿Cómo reaccionó el público?

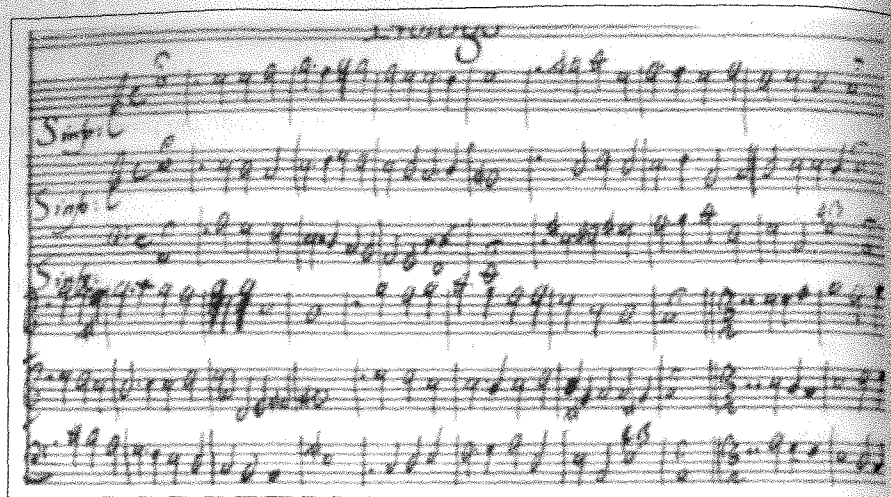
—Casi no tuve relación con la prensa, y no sé cómo me trataron en las reseñas de la función. En cuanto al público común, ocurrió lo que pasa en todos lados, aplauden y aplauden sin cansarse. El público mexicano, sin embargo, es mucho más entusiasta que el público europeo, está formado por personas que escuchan con mucho cuidado y no pierden un solo detalle. El final fue muy caluroso, la impresión que me deja el público mexicano es la de un grupo de expertos, sensibles y serios.

—En este momento de la historia de México la presencia de ustedes y la organización misma del Festival Cervantino fue una grata sorpresa. Con toda seguridad has oído hablar de la crisis, la palabra más repetida en los medios de comunicación a lo largo de este año. Para una multitud de desposeídos resulta fundamental, como lo creía Gombrich, el consuelo del arte...

—Lo comprendo pero no me parece que este Festival, en este preciso momento del país, sea muy diferente a los que se llevan a cabo en Europa. Tiene las mismas ventajas y desventajas. Las poblaciones pequeñas como Guanajuato no soportan la llegada masiva del turismo y aunque la economía del lugar se reactiva a los habitantes, les hace falta el agua, sufren problemas de tránsito, etcétera. Además, el público que puede asistir a las presentaciones es muy limitado. El precio de los boletos supera el ingreso normal y muchas veces quienes resultan beneficiados son los que venden camisetas fuera del teatro.

—Llevas ya seis semanas de viaje, ¿te gustan las giras tan largas?

Lo que más anhelo ahora es regresar a Inglaterra, por fin lo haré al terminar el Festival. Con motivo del aniversario de la muerte de Purcell tomaré parte en muchos conciertos a fines de 1995 y a inicios de 1996. Durante la temporada navideña estaré muy ocupada. En Inglaterra existe la tradición de celebrar conciertos de fin de año interpretando obras favoritas del repertorio inglés. El coro está integrado por el público mismo que ya va preparado y se funde con quienes estamos sobre el escenario. Pero no sólo quiero regresar por eso. Viajo mucho, sobre todo por Europa, pero también he cantado en Australia, en Japón y en Turquía, hace poco estuve en Estambul. La vida en los hoteles es muy cansada y bueno, uno tiene ganas de volver a su apartamento, preparar su propia comida y vivir la vida de cualquier persona. No es sano comer en mesa ajena.



Página manuscrita de *L'incoronazione di Poppea* (1642) de Monteverdi.

—Decía un escritor que en la vida de toda persona existe un momento fundamental. ¿Podrías distinguir alguno en tu carrera profesional? ¿Quizá tu encuentro con Pinnock?

—Hay un momento que recordaré toda mi vida. Siempre he creído que los cantantes, como los buenos oradores, deben crear cierta complicidad con alguna persona específica del público que se halla en el teatro. Cuando era estudiante en Guildhall fui a dar un concierto a Dinamarca. Entre los asistentes había un ciego, no podía verme pero me escuchaba, la expresión de su rostro, la alegría que parecía tener al oír mi voz es quizá la experiencia más satisfactoria de toda mi carrera. En ese momento supe que mi vida valía la pena. El éxito de un artista no debe cifrarse en los aplausos masivos, es la experiencia íntima. Saber que alguna persona disfruta o se emociona con una canción que yo interpreto retribuye mi esfuerzo y me reivindica como persona.

—¿Puedes contarme algo sobre el grupo *Invocation* con el que has grabado los discos para *Hyperion*?

—Lo organizó una persona adorable, Thimoty Roberts, uno de los mayores clavicinistas ingleses que dominan el repertorio barroco. Es una persona de gran talento, pasa mucho tiempo en la Biblioteca del Museo Británico buscando música de autores desconocidos para publicarla después. Es una persona capaz de hallar la belleza escondida entre las hojas de papel y revivirla con la ayuda de nosotros. De repente me ofrece partituras como el *Ave María* de Thomas Atwood de una pureza que me emociona...

—Es una de tus interpretaciones que más disfruto. Cuido a una persona de salud delicada que tiene dificultades para dormir; cada noche, pongo el disco para que te escuche y me dice que eso la calma y la ayuda a conciliar un sueño tranquilo.

—Grabamos ese disco en Inglaterra, en una iglesia muy alejada de aquí. Me sorprende llegar al otro lado del mundo y, al hablar contigo, saber que una persona puede hallar alivio en esas notas.

—¿Cómo organizas tus días en Inglaterra? ¿Sigues un programa de entrenamiento muy arduo?

—No. Vivo en Londres. Me levanto tarde y mi compañero, un trombonista, me prepara el té. Para mí son días afortunados porque puedo hacer exactamente lo que quiero, no tengo cometidos concretos, estudio un rato y el resto del día es para mí. No me gustaría trabajar en alguna oficina o escuela, las presiones, la rigidez de los horarios y de los comportamientos me resultaría agobiante. Muchas personas de mi familia no entienden la forma de vida que llevo, varios artistas prefieren tener la seguridad de un ingreso fijo, prestaciones y todo lo demás. Eso de levantarse temprano y obedecer no va conmigo...

—¿Cómo considera una artista joven el conjunto de las tradiciones inglesas por ejemplo, la monarquía?

—Las siento muy ajenas. La familia real tiene las horas contadas. No creo que siga por mucho tiempo en el poder. En el pasado la monarquía era una institución compacta y seria que fascinaba a la gente por su elemento de fantasía. Hoy en día todos los hijos de la Reina enfrentan dificultades matrimoniales y la gente se perca-ta de que los miembros de la nobleza son personas exactamente iguales a las demás. Sus castillos, sus casas lujosas y los paseos excéntricos que pagan los contribuyentes comienzan a fastidiarnos. No hay autoridad ni respeto.

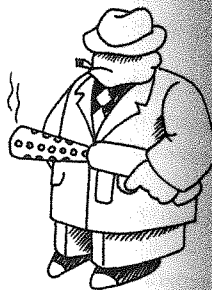
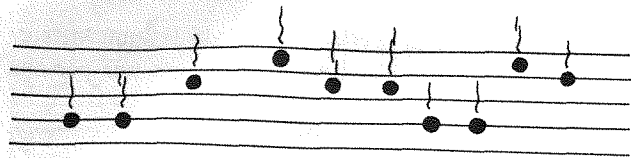
—¿Y las políticas gubernamentales para apoyar a los artistas?

—Como en todos lados, el apoyo a la cultura disminuye cada vez más, el gobierno da muy poco dinero para el arte y su difusión, que siempre resultan ser el renglón de menor importancia en la agenda de cualquier país. Para una persona común es imposible frecuentar los museos; en México visitar las pirámides cuesta sólo 7 pesos y en Inglaterra cualquier galería multiplica por 10 esa cifra. En Inglaterra el arte es para ricos. Las personas de menores ingresos tienen que sacrificar algún renglón importante de su presupuesto para ir a una sala de conciertos o a un teatro.

—¿Qué te llevas de México?

—Me llevo el clima y me llevo también la sonrisa de la gente que siempre quiere ayudar. Me llevo el paisaje de Guanajuato, verde después de la temporada de lluvia. Me llevo las calles tan distintas a las de Europa y los colores de las casas, sobre todo ese azul intenso del cielo y las fachadas.

## RAMÓN VINAY (1912-1996), GRANDE OTELO



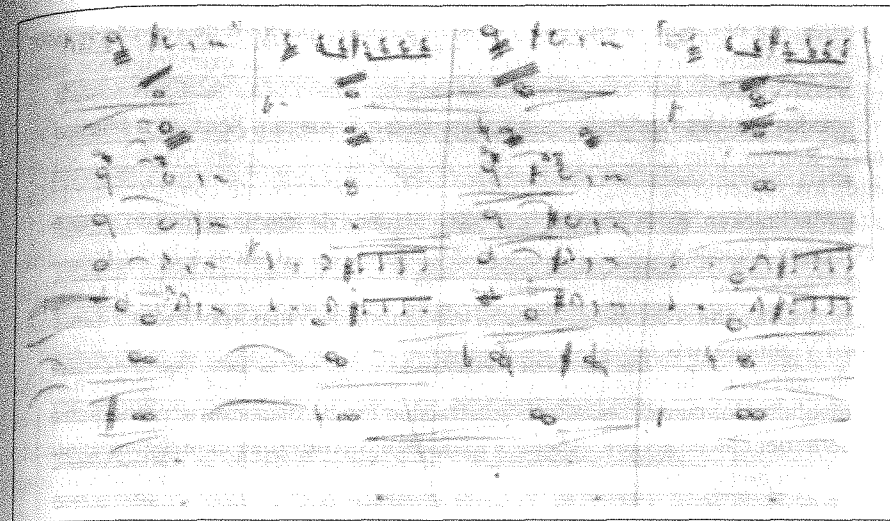
EDUARDO LIZALDE

Murió en la ciudad de Puebla el 4 de enero de 1996, en una residencia para personas de edad proveyta, el tenor Ramón Vinay, a los 83 años de edad, que si no hubiera sido por su avanzada arteriosclerosis de los últimos años, no habrían sido tantos para él, que fue un atleta aun en los años de su avanzada madurez. Todavía guardamos entre los materiales iconográficos que nos obsequió para ciertos programas de TV (transmitidos en 1984 y 1988), una fotografía donde se le mira, con el torso desnudo y bromeando en posición boxística, frente al célebre Godoy, boxeador de peso completo y compatriota suyo, que disputó el título de los completos al legendario Joe Louis en los años cuarenta.

Las noticias periodísticas internacionales indican el de 1911 como el año de su nacimiento, pero creo que nació efectivamente el 31 de agosto de 1912, porque él mismo se empeñaba en corregir el dato de fechas posteriores, atribuidas a su nacimiento en diferentes diccionarios. Para el caso es lo mismo: poco daño hubiera hecho al gran tenor que se le atribuyera un año más o menos de edad.

Siete años antes de ese 31 de agosto de 1912, en que Vinay naciera, moría precisamente, un 31 de agosto de 1905, el primer grande *Otelo* (el de Verdi, por supuesto, no el de Rossini) de la historia de la ópera: Francesco Tamagno (1850-1905), que falleció a los 54 años de edad en su finca italiana de Varese, grabando angustiosamente las pocas decenas de discos de registro acústico que nos legó. Para Tamagno escribió Verdi el papel del moro de Venecia, y en México lo cantó en muchas ocasiones, en 1890 y 1894.

Nacido en la ciudad de Chillán, Chile, donde a los ocho años de edad debutó como violinista, Vinay se trasladó a México acompañado de su familia; en la ciu-



Página manuscrita de *Otello* de Verdi.

dad de México —lo dice él personalmente— se hizo hombre y se hizo cantante. Como Plácido Domingo, cuya familia también emigró a México cuando el tenor se hallaba en la primera juventud, Vinay es uno de los dos grandes tenores extranjeros y grandes intérpretes del *Otello* de Verdi que se formaron en nuestro país y en él debutaron profesionalmente. Se conocieron: lo anota en sus memorias Plácido Domingo, que cantó con él en Chile por primera vez en 1962, que admiraba sus grabaciones y que convivió con él cuando el tenor español se animó a enfrentar el *Otello* en los grandes foros de Europa y de Norteamérica.

Empobrecido y olvidado, pero cuando cunden por todos los mercados disqueros del mundo las numerosas grabaciones digitales de sus interpretaciones, bajo las batutas de todos los grandes conductores musicales del siglo XX (Toscanini, Furtwängler, Beecham, Karajan, etcétera, etcétera), viene a morir en México Ramón Vinay.

Lo conocimos y lo tratamos en persona, durante breves semanas, cuando visitaba a su familia en México en el año de 1983, y gracias a las pesquisas de nuestro amigo el joven barítono Jesús Suaste (entonces apenas estudiante), que logró hacer contacto con sus familiares.

Carismático, cordialísimo y generosísimo, aceptó hacer conmigo (y con Suaste) una serie de entrevistas televisadas sobre su carrera enorme y la ópera en el mundo. Se transmitieron por la red de TRM (que yo dirigía entonces), por el Canal 13, y después, con el auxilio y la edición de Julio Pliego, y la colaboración de Roberto

Bañuelas, por el Canal 11 en 1987 y 1988. Ya nos ocuparemos de volver a transmitir, mejor pulidos con el inmenso material hoy existente, esas extraordinarias entrevistas con Vinay.

Entre los grandes Otelos de la historia cuentan Tamagno, Zenatello, Merli, Martinelli, Ramón Vinay, Jon Vickers, Mario del Mónaco, Plácido Domingo. No son tantos los supremos, contados otros del pasado y del presente como Trantoul, Cossutta, Mackracken, Roswaenge (para citar a algunos de lengua germana).

No estoy haciendo hoy un artículo sobre los méritos artísticos y la enorme carrera de Vinay, sino una triste nota necrológica, que vale como condolencia para sus familiares, sus amigos y admiradores. Hablaremos de Vinay (por escrito, por radio y por TV, mucho más largo).

Sólo quiero anotar que tuve la suerte de tratarlo de cerca, hace 13 años, en su retiro involuntario, cuando todavía afirmaba que estaba dispuesto a participar en el concierto del cincuentenario del Palacio de Bellas Artes (que él inauguró cantando como barítono en 1934), con el tercer acto de *Otelo* de Verdi (transportado un tono hacia abajo), y "sin pedir disculpas" por lo que se hiciera en esas condiciones.

Por lo pronto, cuando el tenor retirado estaba a punto de cumplir 72 años, hicimos el registro de esos memorables e invaluable programas, lo escuchamos cantar en vivo el *Niun ni tema*, comimos y bebimos en mi casa, y aun nos dimos el lujo de cantar a dúo, a los postres, y contra las normas, el aria *Era la notte*, como ya se comprende sólo gracias al buen humor del chileno.

Vinay vivió los últimos 20 años de su vida (así nos lo decía él mismo en 1983) sin ocuparse de recolectar y ni siquiera escuchar sus grabaciones. Con cierta dificultad lo hice oír en mi casa algunos minutos de una grabación suya (el *Otelo* de Salzburgo, 1951, con la Filarmónica de Viena y Wilhelm Furtwängler, ni más ni menos). Me pidió que suspendiera la audición y nos dijo que odiaba escuchar su voz en grabaciones, que no se reconocía en ellas y le producían verdadero malestar personal y estético. Prefirió acariciar el álbum y redactar en sus pastas una larga y generosa dedicatoria para su dueño. Conservo naturalmente esa joya, en regrabación de 1975, LP, y tomada del registro original en vivo.

Perteneció Vinay a esa generación de grandes cantantes y personajes de la ópera que se resistieron siempre a los beneficios de la tecnología, aunque le tocó aún cantar en la era de los discos de alta fidelidad y avanzada estereofonía. Véase, por ejemplo, cuando retornó a la cuerda del barítono, ese *Lohengrin* del Festival de Bayreuth, 1962, producido por Wieland Wagner, con Wolfgang Sawallish a la batuta, y con Jess Thomas, Ana Silja, Franz Crass, Tom Krause, Astrid Varnay, etcétera. Vinay hacía allí el papel del Telramundo y odiaba ese registro más que ninguno.

Sin embargo, entre las más admirables de las suyas, están precisamente algunas de las grabaciones del festival de Bayreuth, 10 años antes (1952), como ese *Tristán*



Ramón Vinay como Otelo.

dirigido por Herbert von Karajan, con Marta Mödl, Hans Hotter, Ludwig Weber, etcétera, donde su voz se equipara con las profundidades y esplendores de los más grandes *heldentenor* de la historia en obras wagnerianas. En Bayreuth acometió con éxito espectacular el *Parsifal* y la *Walkiria*, en numerosas ocasiones como el *Tristán*, primero entre los años 1952-1957, y más tarde en otros teatros europeos, donde naturalmente interpretó asimismo todos los papeles dramáticos de su especialidad y en óperas francesas e italianas: Don José, Sansón, Canio y, desde luego, Otelo (que cantó cerca de 300 veces en la escena) y en todos los grandes teatros del mundo, incluido el de Bellas Artes, donde debutó y donde alcancé a escucharlo en 1948, con Leonard Warren en el Iago y Astrid Varnay en la Desdémona. Su seria formación musical (fue violinista a los ocho años), sus facultades dramáticas y su buen gusto interpretativo, tanto como su imponente presencia física en el foro, hacían de su *Otelo* un espectáculo extraordinario. No hemos logrado conseguir filmación alguna de esos centenares de funciones del *Otelo* verdiano, aunque Vinay afirmaba que existían. Conocemos la grabación en vivo, pero no las imágenes de ese *Otelo* representado en Dallas (1962), del que Plácido Domingo hace la crónica y en el que estuvo a punto de convivir como Casio junto a Del Monaco (*Otelo*) y Ramón Vinay (*Iago*).

Largos periodos de intensa y admirable actividad cubre en diferentes teatros y países la carrera de Ramón Vinay, que en el MET de Nueva York participó en las temporadas comprendidas entre los años de 1946 y 1961, época en que se grabara el *Otelo* con Toscanini (1947).

Pero también cubrió largos ciclos de actuación en la Scala de Milán y en el Covent Garden (1953-1960), en la Sala Garnier de París (donde cantó el *Otelo* y el *Herodes*), como también retornó a Bayreuth en 1962 y a otros teatros americanos y europeos, donde volvió a su original cuerda de barítono para ocuparse no sólo del *Iago*, sino del *Falstaff*, del *Scarpia*, y aun del *Bartolo* en el *Barbero* de Rossini.

Todavía en 1969, cuando decidió el retiro definitivo, aunque se decía dispuesto a continuar haciendo papeles de partiquino en cualquier obra, se despidió del público chileno en la ciudad de Santiago, cantando el último acto del *Otelo*.

Hijo de un padre de ascendencia francesa y una madre italiana, Vinay tuvo siempre extraordinaria facilidad para las lenguas, y en el mundo europeo se ocupó de estudiar con seriedad la lengua alemana, para cantar con dicción decorosa las obras del repertorio wagneriano y germano.

El gran tenor se negó siempre a escuchar sus grabaciones, pero las dejó impresas para nosotros, y acaso hubiera aceptado oírse en registros espléndidos como ese mismo *Otelo* de Toscanini, esas *Walkirias* y *Tristanes* de Bayreuth, o bien esa otra *Walkiria* del MET en 1957, con Dimitri Mitropoulos, de los que ya disponemos en reprocesados discos digitales.

## LA EXPRESIÓN DE LA COMPLEJIDAD

ENTREVISTA CON BRENDA MITCHELL



ROBERTO GARCÍA BONILLA

La utilización de la voz en la música contemporánea dista mucho de la del siglo pasado. Ya en el *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg (1874-1951) los oyentes encontraron elementos más importantes que la secuencia melódica y la intensidad de la voz. El canto como tal se transforma hasta convertirse en la llamada melodía hablada. Para la cantante Brenda Mitchell esa obra será la más importante de música de cámara y voz de la primera parte del siglo; y en la segunda mitad, que está a punto de consumirse, lo es el *Cuarteto de cuerdas con voz* de Brian Ferneyhough (1943). El compositor, nacido en Coventry, Inglaterra, y la obra, estrenada en Basilea (1990), son los motivos de esta entrevista con la soprano, quien la interpretó acompañada por el Cuarteto Arditti, en los pasados Días Mundiales de la Música (noviembre de 1993), realizados en México.

Ferneyhough, a quien caracteriza una escritura extremadamente complicada, empezó a ser reconocido a partir de 1968, año en que obtuvo un premio en el Festival de Gaudeamus por *Sonatas para cuarteto de cuerdas*; hecho que se repetiría en los dos años siguientes con *Epicycle* y la *Missa Brevis*. Entre 1973 y 1986, Ferneyhough impartió cursos de composición en Freiburg. Su música se ha estrenado en festivales europeos tan importantes como Darmstadt, Donaueschingen, Helsinki, Holanda, Metz, Royan, Estrasburgo, Venecia y Varsovia. Asimismo se ha desempeñado como profesor de composición en distintas instituciones de Europa y Estados Unidos, donde fue profesor permanente en la Universidad de California, en San Diego.

Residente en Berlín actualmente, la señora Mitchell imparte clases en la Escuela de Verano Hans Eisler y es directora de los estudios de canto del Curso Interna-

*cional de Verano de Música Nueva de Verano en Darmstadt. Ha colaborado en obras como Etudes Transcendentales (1985) y Carceri D' invenzione (1986).*

—¿Usted inició su carrera de cantante como *liederista* o como cantante de ópera?

—Yo estudié de la misma manera que lo hacen todos los cantantes. Luego estudié en Europa la técnica del *bel canto*, y además estudié a fondo el piano. Probablemente por eso tenía más fundamentos. Pero siempre me interesó la música contemporánea. Mientras estudiaba piano cantaba composiciones estudiantiles en la Universidad de Montreal. Ya en Alemania estudié educación musical, primero en Munich dos años y luego en Colonia. Cantábamos obras como *El matrimonio secreto* de Domenico Cimarosa. Una diferencia interesante entre el *bel canto* es que en el repertorio normal, por ejemplo Puccini, Verdi y Wagner, los cantantes son entrenados para cantar casi todo el tiempo con vibrato y con voz intensa. Con este entrenamiento la voz se dirige hacia un sonido ideal enfocado en volumen y vibrato constante. En la música contemporánea se concibe la voz en todas sus posibilidades, no sólo como en el *bel canto*.

—¿Una cantante puede alternar un repertorio tradicional con uno contemporáneo?

—Yo puedo hacerlo, aunque mi voz es más propia para música de cámara; más *liederista*. No creo que mi voz pueda llenar una sala de ópera muy grande.

—¿Qué tan importante es la Escuela de Viena (Schoenberg, Berg, Webern) en la interpretación la música contemporánea?

—Actualmente esta escuela no es muy importante. La música de Webern para voz, los *lieder*, fue la primera en su estilo y fue muy difícil cantarla. Hay muchos saltos en los intervalos; sus *lieder* son atonales y por lo tanto es difícil retener la entonación. Y este estilo no lo sigue necesariamente la música contemporánea de hoy día. Ahora hay más música donde es posible tener centros tonales e intervalos más fáciles; además la secuencia melódica sólo es parte de la música. Otros aspectos importantes son, por ejemplo, el control del vibrato, el uso de diferentes colores (timbres) y especialmente el uso de variados tipos de articulación. Pero en Webern las únicas diferencias eran los largos saltos interválicos. Y también el gesto general en el *bel canto*, el romanticismo o la música expresionista, es que el cantante normalmente ataca una nota. En la música contemporánea la frase musical tendría notas altas o bajas, crescendos o decrescendos. Todos estos elementos, sobre todo la dinámica, son muy distintos en la música contemporánea con respecto a la música del romanticismo.

—Desde el punto de vista estrictamente interpretativo, ¿cuáles son los problemas que tiene que enfrentar la música contemporánea, donde no hay una línea me-



Brenda Mitchell.

*lódica, particularmente en la llamada melodía hablada?*

—La diferencia es que en la música del romanticismo normalmente se empieza con una melodía, se detiene y vuelve a empezar, y en la música de ahora el desarrollo del tiempo no se desarrolla en la melodía; puede haber cambios abruptos.

—¿Cómo aborda el estudio de los compositores de la Nueva Complejidad? ¿Cómo trabaja obras que son tan difíciles y a la vez tan frías, precisamente por ser tan técnicas?

—Yo no creo que esta música sea muy fría, es música condensada. En la música

contemporánea no existe el desarrollo melódico como en la música tradicional. En el canto de la música contemporánea, la gestuación (gestos sonoros, del lenguaje de una época distinta —actitudes agógicas, diseños melódicos intamente perfilados, impulsos rítmicos) actuada es muy importante, las palabras no lo son tanto. En la música romántica se puede decir “te quiero” en formas muy distintas, pero en la música contemporánea uno depende tanto de las palabras como del contenido intelectual —que éstas cargan— y que va en paralelo con la música. En la Nueva Complejidad, la música es muy intelectual pero la emoción permanece igualmente.

—Puede hablar del Cuarteto de cuerdas y voz de Brian Ferneyhough que usted interpretó? ¿Esta obra se relaciona con el Cuarteto de cuerdas y voz (1907) de Schoenberg?

—Sí, hay cercanía. Brian (Ferneyhough) tuvo muy presente el segundo cuarteto de Schoenberg cuando compuso el suyo. La dialéctica para integrar la voz a la composición del cuarteto está basada en la idea de una pieza libre, que estaba tratando de utilizar la voz de una manera muy diferente de como se había hecho antes.

—¿Podría aceptarse que en este cuarteto hay reminiscencias del *Pierrot Lunaire*?

—Es interesante recordar el *Pierrot Lunaire* porque yo creo que es la pieza de cámara con voz más importante de la primera parte del siglo, mientras que la pieza de Brian (Ferneyhough) es la obra más importante —para cuarteto y voz— de la segunda parte del siglo. Obviamente él también fue influido por el *Pierrot Lunaire*.

—¿Asimismo habría cierto dramatismo, como en los Cinco *lieder* para orquesta op. 4 de Berg?

—En general pienso que el expresionismo de Schoenberg y el de Berg están re-

presentados en la música de Ferneyhough pero de una manera muy condensada.

—¿Este cuarteto podría considerarse neoexpresionista?

—Yo pienso que es demasiado diferente; tiene rasgos expresionistas pero es muy particular la manera en que se integra la voz con los instrumentos. Quiero decir que algunas veces la voz es muy vocal y a veces muy instrumental. Esta obra es muy interesante por las distintas maneras de manejar la voz; además del virtuosismo que requieren las partes de los instrumentistas del cuarteto...

—Podría ejemplificar cómo abordar una obra nueva con dificultades técnicas muy elaboradas.

—Yo también hice la primera presentación de *Carceri D' invenzione* de Brian, para flauta, violín, oboe, cello y clavicordio. La primera vez que vi las dos primeras páginas de esta obra fue un gran choque. Dos semanas antes de poder cantar una nota calculé los ritmos y durante otras dos semanas medí los tiempos. Mi amigo, el oboísta, me preguntó que si en verdad sería posible tocar esa música. Yo tenía fe en Brian como compositor porque me gustaba su música, en general, y creía que esta obra era ejecutable. Al final vi que sí era posible tocarla. Lo primero fue hacer que el ritmo encajara con el estilo de la obra. Lo segundo fue cantar las notas como si fueran melodías de *bel canto*. Y luego hubo que juntar todo. Así estudio, esperando que al final el trabajo tenga resultado.

—¿Y cómo alcanza la expresividad, que esta vez (su presentación en México) fue excepcional...?

—Esto también fue calculado por Brian como una parte de la composición. Escribe los ritmos tan complicados, las frases tan rápidas —además puede haber cambios de tiempo en cada compás con una enorme diversidad—, que a los cantantes e instrumentistas siempre nos exige rebasar nuestros propios límites artísticos; y esa tensión emocional se introduce en la música: es casi imposible cantar la música sin esta fuerza anímica.

—¿Cuál es la ventaja y la desventaja, como intérprete, de estudiar la música de un compositor vivo con quien, incluso, tiene que trabajar?

—Es un privilegio; es una de las cosas más interesantes porque el compositor ayuda a comprender muchos aspectos.

—¿Podría ser una desventaja cuando el compositor exige cierta interpretación que el músico no puede lograr a pesar de que cumpla los requisitos técnicos?

—Brian escribe precisamente la música que quiere y creo que él está muy contento de que gente como el Cuarteto Arditti se interese en la realización de sus obras. De cualquier modo compondría esta música, aunque no existiera el Cuarteto Arditti. Sabe muy bien lo que están haciendo los intérpretes y hay partes que no se pueden tocar. Ferneyhough está muy contento de que los intérpretes tratemos de trabajar con su música, aunque nosotros no siempre podamos hacer todo lo que

está escrito. Creo que los compositores saben lo que hacen...

Y tal vez dentro de 50 años cuando esta música forme parte de una tradición establecida, tal vez entonces, se podrán hacer las cosas como él quiere. Pero él tiene un ideal de interpretación propio, que elimina la reputación de enorme dificultad que su música tiene.

—Y al final, ¿cómo alcanza la expresividad en una obra, luego de haber resuelto aspectos técnicos tan complicados del Cuarteto que cantó (ayer)?

—Podemos sobrellevar las dificultades técnicas sin dejar de interpretar la música. El Cuarteto con voz que interpreté ayer era la octava vez que lo cantaba; con el tiempo, la pieza ha madurado. Nosotros (el Cuarteto Arditti y yo) hemos trabajado mucho juntos, y así hemos podido concentrarnos en la musicalidad, en la interpretación, porque pudimos superar las cuestiones técnicas. En ese momento es cuando empieza a ser excitante la música.

—¿Usted toca frecuentemente con el Cuarteto Arditti?

—Especialmente este Cuarteto de Ferneyhough y también el de Schoenberg; el hecho de haber tocado y estudiado muchos años en Darmstadt nos ha dado una visión semejante sobre cómo hacer la música; así es más fácil tocar juntos.

—¿Qué compositores son ideales para usted?

—Mis compositores ideales son aquellos que escriben extremadamente bien para la voz; por supuesto Ferynehough es uno de ellos. Y los músicos que más me gusta cantar y enseñar son Monteverdi y Mozart. Así como otros compositores que no son adecuados para mi voz pero que me gustan mucho, como Bellini, Rossini, Puccini, Verdi y Wagner.

—¿Mahler no?

—Las canciones de Mahler son muy similares a las canciones folklóricas y no creo que sean, especialmente, vocales; aunque tenga una relación directa con Wagner, pero éste llegó al extremo, es mucho más vocal. Llevó al extremo el expresionismo por las frases tan largas: desarrolló una permanente expresividad. No creo que Mahler haya añadido algo nuevo a esto.

—Cuando usted era estudiante, ¿quiénes eran sus cantantes preferidos?

—Aunque yo tengo una voz más bien ligera, a mí me gusta mucho la tesitura de mezzosoprano; tengo muchas grabaciones con mezzosopranos: Christa Ludwig (1928), Joan Sutherland (1926), María Callas (1923-1977) por supuesto....

—¿Le gustan voces como las de Lotte Lehmann (1888-1976) o Kathleen Ferrier (1912-1953)?

—Yo no creo que Lehmann haya sido una de las mejores voces del siglo, pero no tengo nada en contra de su estilo...

—¿Elisabeth Schwarzkopf (1915) sí...?

—Ella sí, pero con dificultades...

JULIO TRUJILLO

DOS POEMAS

LAS TRES

Afuera el sol de mayo.  
Se han ido ya los conductores  
y hay un silencio bueno.  
Un perro da seis vueltas  
y se tiende.  
Están absortas  
las flores del balcón.

Siguen siendo las tres.

Como si no hubiera crepúsculo  
ni estruendo  
agazapados.

DESDE EL BALCÓN

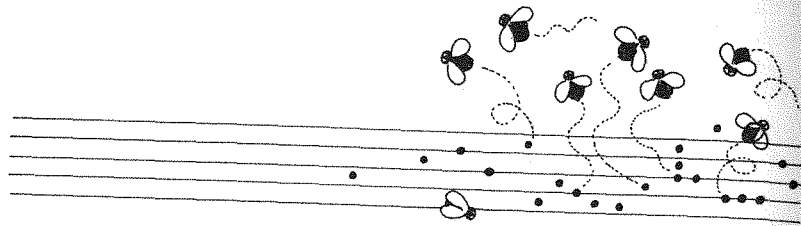
El árbol allá afuera.  
sin ojos para mí,  
concentrado en hacerse un nuevo anillo  
para escalar la altura,  
donde están puestos sus ojos.

Allá afuera,  
bebiéndose sin mí  
(yo brindaría efusivo y torpe)  
el agua más profunda,  
donde está puesta su sed.

Concentrado,  
allá afuera,  
lleno de árbol,  
sin tiempo para mí.

# EL MITO DE EDIPO EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA

## OBERTURA: CATÁLOGO DE OBRAS, DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA



JOSÉ PERRÉS

### 1) Introducción

Vi también a la madre de Edipo, la bella Epicasta (Yocasta) que cometió sin querer una gran falta, casándose con su hijo: pues éste, luego de matar a su propio padre, la tomó por esposa. No tardaron los dioses en revelar a los hombres lo que había ocurrido...

HOMERO, *La Odisea*, Rapsodia X<sup>1</sup>

Hablar del mito de Edipo parece fácil y no en vano ha sido tratado y analizado por diversos autores, tanto en el campo de la literatura como en el de las ciencias sociales (psicoanálisis, mitología, antropología, historia, filosofía, lingüística, estudios helenísticos, etcétera).

Pero al adentrarse en el tema emergen las innumerables dificultades porque, como en todo mito, no se dispone sino de *versiones*, sin que ninguna de ellas pueda pretender ser la última palabra para su comprensión, convirtiéndose en la versión *definitiva*. Se suele pensar, en forma un poco simplista, que la más antigua de estas versiones *debe ser* la verdadera, lo que conlleva una imposible búsqueda de los orígenes, de la génesis mítica. Contra ello ha reaccionado la antropología estructuralista, por boca de su padre fundador Claude Lévi-Strauss, mostrando que lo que im-

porta es el análisis de la estructura de los mitos en sí mismos.<sup>2</sup> Todos los mitos y sus variantes, que se han tejido a partir de determinadas realidades histórico-social-culturales, tienen incalculable valor. Tanto si son “antiguos” como “modernos” y de ninguna manera se trata de buscar una supuesta “autenticidad” en ellos. A través de esos mitos, con los que buscamos siempre explicarnos los orígenes, se estructura lo que Cornelius Castoriadis denomina los “imaginarios sociales” de cada cultura,<sup>3</sup> que constituyen su sostén.

Así, para entender el mito de Edipo, lo que nos ocupa, tienen tanta validez las interpretaciones más antiguas que nos han quedado en la literatura, en obras íntegramente dedicadas a él (tragedias de Sófocles que datan de aproximadamente del año 400 A.C.: *Edipo Rey*, *Edipo en Colona* y *Antígona*)<sup>4</sup> como la interpretación psicoanalítica propuesta por Freud en torno a dichas tragedias, miles de años después. Ésta ha marcado profundamente la cultura de nuestro siglo, hasta convertirse en un imaginario social estructurante, del que ya no podemos prescindir. De igual forma, otras interpretaciones muy diferentes del mito de Edipo, entre ellas la formulada por Michel Foucault en términos de poder político,<sup>5</sup> lejos están de resultarnos indiferentes. Sólo la compleja articulación de todas esas líneas, y otras por cierto, provenientes de helenistas, historiadores, sociólogos y antropólogos, puede acercarnos a las complejidades que encierra la producción de un mito y su permanencia a través de los siglos.

Con lo ya mencionado se abre otro problema que nos interesará a efectos de nuestra cronología del Edipo en la historia de la música. Me refiero a qué entender por “mito de Edipo”. ¿Está integrado, tan sólo, por las vicisitudes del propio Edipo en su inexorable tragedia “de destino”? ¿O más bien debemos entender que toda la familia de los Labdácidos<sup>6</sup> en varias generaciones —que comprende por lo menos a Layo, su hijo Edipo, su mujer Yocasta, los cuatro hijos producto del incesto de sus padres, e incluso su cuñado Creonte, su esposa e hijo— estaba condenada por los dioses a un terrible destino?

<sup>2</sup> Cf., a propósito, el ensayo del autor que lleva precisamente ese nombre, incluido en su *Antropología estructuralista* (1958).

<sup>3</sup> Cf., de C. Castoriadis su monumental obra *La institución imaginaria de la sociedad*, 2 volúmenes.

<sup>4</sup> Digo “íntegramente dedicada a él” porque, como bien se sabe, disponemos de menciones aún más antiguas sobre Edipo y la maldición de toda su descendencia, en Homero (tanto en pasajes de su *Ilíada*, como en su *Odisea*), que datan de aproximadamente el 700 A.C. De igual forma se encuentran breves menciones en Hesíodo (*Teogonía* y *Los trabajos y los días*), o en *Los siete contra Tebas*, única tragedia conservada de Esquilo (515 AC-456 AC), en torno a Edipo y su estirpe, que formaba parte de una trilogía ya irremediablemente perdida.

<sup>5</sup> Cf., de M. Foucault sus sugestivas conferencias de Río de Janeiro (1973) publicadas con el título de *La verdad y las formas jurídicas*.

<sup>6</sup> Recordemos que Labdaco, que fue el padre de Layo, era nieto de Cadmo, fundador y primer rey de Tebas, en Beocia.

<sup>1</sup> Homero: *La Odisea*, p.205. La aclaración entre paréntesis es de mi responsabilidad y era tal vez necesaria ya que Homero denomina *Epicasta* a quien se conoce habitualmente como *Yocasta*.



Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge* (1864).

Esa es la línea que tomaremos, ya que pensamos que el mito de Edipo comprende los avatares de todas esas generaciones hasta la destrucción total de esa estirpe maldita.

Por ello, reseñaremos a continuación *todas* las obras musicales que, por ahora, hemos podido localizar a lo largo y ancho de la historia de la música que concierne a la estirpe de Edipo, en varias generaciones. Podremos apreciar, de todas formas, que pocas son las obras musicales que no estén directamente referidas a trasladar a la música las poderosas tragedias de Sófocles, o adaptaciones de las mismas, centrándose fundamentalmente en los personajes del propio Edipo y/o de su hija Antígona.

## II) *A modo de aclaraciones metodológicas*

Pese a estar escrita por un psicoanalista, apasionado por la música, el presente texto no pretende ser un ensayo teórico, desde una perspectiva mitológica o psicoanalítica, sino tan sólo una apertura descriptiva al tema. Podríamos incluso decir, en términos más musicales, que estamos tan sólo en la *obertura* de nuestra investigación. Pretendemos dedicar más artículos al análisis pormenorizado de algunas de las obras musicales —fundamentalmente óperas, nuestro mayor interés— que serán mencionadas a continuación.

Se trata por ahora, tan sólo, de brindar al interesado una reseña y compilación de las obras musicales que se han compuesto en torno al mito de Edipo, desde el siglo XVII, en que tenemos la primera obra localizada, hasta nuestros días. Vale decir, un *catálogo de obras* sobre el tema, que respete la cronología histórica de composición.

Acompañaremos dicha reseña con unos breves comentarios en torno al autor, cuando sea poco conocido, y/o a la obra, cuando ello sea posible, a partir de la extensa bibliografía que hemos consultado. Los mismos tienen por cometido contextualizar en forma condensada el momento de producción de las obras mencionadas.

Incluiremos también, cuando existan, las referencias discográficas y/o videográficas que permitan tomar conocimiento de la obra en su audición y, eventualmente, su visión concomitante, para poder recrear una y otra vez estas imágenes auditivas, y ahora también visuales, asociadas a la música, que se nos han tornado imborrables. Haremos referencia no sólo a los discos actualmente localizables en los mercados internacionales, sino también a muchos que, editados en los llamados “discos negros”<sup>7</sup> han quedado lamentablemente discontinuados, sin recibir aún su reedición en discos compactos.

<sup>7</sup> Denominación retroactiva, aparentemente redundante, efectuada a partir de la existencia de los CD plateados o dorados. Ya que en su momento era una evidencia que los discos eran negros, quedando indisolublemente asociados ambos elementos en nuestra percepción.

Por "videografía" entiendo no sólo las producciones en video, sino también los discos láser, de inmejorable condición técnica de visión/audición, que no dejarán de ser incluidos en nuestras listas.

Tal como mencionábamos más arriba, hubiera sido útil profundizar la comprensión del mito de Edipo y su linaje,<sup>8</sup> a partir de las diferentes versiones literarias que de él se han producido, empezando por los clásicos autores de la literatura griega. No podremos encararlo aquí, en el presente texto, dadas las considerables dimensiones del catálogo de obras que estamos presentando. Pero tendremos ocasión de hacerlo, en la medida que analizaremos próximamente diversas óperas, a partir de los aportes de historiadores, helenistas, mitólogos y psicoanalistas.

Digamos por último, en estas breves aclaraciones, que nuestra lista es inevitablemente parcial e incompleta. Responde únicamente a lo que hasta ahora nos ha sido posible localizar sobre esta temática. No hemos podido disponer aún de algunas recientes obras, que nos hubieran ahorrado probablemente muchos esfuerzos. Me refiero a dos enciclopedias esenciales. Por un lado, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, que consta de 20 volúmenes de 900 páginas por tomo. Por otro, *The New Grove Dictionary of Opera* (1992), que consta nada menos que de 4 tomos de 1150 páginas cada uno. Por otro, como es sabido, los CDROM para computadora permiten ahora acceder fácilmente a innumerables enciclopedias especializadas. Lamentablemente, y salvo una excepción aquí incluida, aún no han salido al mercado algunos títulos que se hallan en preparación sobre historia de la música y discografías. Por ello, mucho agradeceremos a los lectores de esta revista, a menudo especialistas en la materia, que nos hagan llegar las referencias de las muchas obras musicales vinculadas al mito de Edipo, que quedaron aquí involuntariamente omitidas.<sup>9</sup> La lista podrá así ir enriqueciéndose paulatinamente para beneficio de todos los amantes de la música que compartan el interés en la investigación musical de quien esto suscribe.

### III) El mito de Edipo en la historia de la música: cronología y catálogo de obras

1. GRABU, Louis (1665-1694) (España/Inglaterra).

1678: *Música de escena para el drama Oedipus* de Dryden.

<sup>8</sup> Desde la maldición que recibe Layo por parte del rey Pélope, al raptar a su bello hijo Crisipo (lo que conduce al suicidio de éste), hasta el trágico destino de su esposa, hijo y nietos, alcanzando a su cuñado, esposa e hijo. Vale decir: Yocasta, Edipo, Etéocles, Polinice, Antígona, Ismene, Creonte, Eurdíce y Hemón.

<sup>9</sup> Agradecería que me hicieran llegar esos datos a mi dirección: San Lucas 53, Coyoacán, CP 04030, México, D.F., o a mis teléfonos 544-7007, fax 689-2461. Incluyo también mi dirección de correo electrónico: pehj9427@cueyatl.uam.mx

Dicha música incidental fue presentada con el sugestivo nombre de "Music for a While". Grabu, compositor catalán, se formó en Francia. Fue músico de la corte del rey Carlos II de Inglaterra, quien lo promovió en 1665 otorgándole el título de "Master of the King's Music". Compuso la ópera *Albion and Albanus*, en 1685, que tiene la particularidad de ser la primera ópera de larga duración en idioma inglés que ha sobrevivido. También fue autor de otras músicas incidentales para el teatro, algunas de las cuales han recibido recientemente sus primeras ediciones discográficas.

2. PURCELL, Henry (1659-1695) (Inglaterra).

1679: *Música de escena para el Edipo* Rey de Sófocles.

Este gran compositor británico, el más importante antes de Britten ya en nuestra contemporaneidad, compuso abundante música incidental, acompañando obras teatrales. Escribió también música de escena que constituye el grueso de sus llamadas "semi-óperas" como *The Fairy Queen*, *King Arthur*, *The Indian Queen*, etcétera. Sólo su maravilloso *Dido & Aeneas* (1689) puede ser considerada una ópera, en sentido pleno.

*Discografía: Lamentablemente, por ahora, esta obra sólo puede ser localizada en un álbum de 6 CD titulado Theatre Music, en una agradable versión de la Academy of Ancient Music, dirigida por C. Hoogwood (Oiseau-Lyre).*

— BACH, Johann Sebastian (1685-1750) (Alemania).

Bach, sin saberlo por cierto, contribuyó con sus obras a sostener musicalmente la temática del mito edípico. En 1919, M.H.M. Jacques, adaptó obras de Bach como música de escena para un drama francés sobre Edipo. Cf., *infra*. También Pier Paolo Pasolini, el famoso cineasta y escritor italiano, seleccionó obras de Bach (al igual que música popular rumana y japonesa), para su film *Edipo Re*, realizado en 1967.

3. ORLANDINI (Italia).

1718: Ópera *Antígona*.

No disponemos de ningún dato acerca de este compositor y de su obra, al parecer nunca grabada.

4. GALUPPI, Baldassare (1706-1785) (Italia).

1751: Ópera *Antígona*.

Compositor veneciano, uno de los más exitosos y populares de su época, que alcanzó a tener un prestigio internacional. Su fama lo llevó a Londres para componer óperas para el King's Theatre y posteriormente a la corte de Rusia. Fue vicemaes-

tro y maestro de San Marcos en 1748 y 1762, respectivamente. Compuso más de 100 óperas en las que se apreció la belleza, claridad y modulación de su música. Se ha llegado a decir que el refinamiento de la melodía y los efectos dramáticos en la música posterior, le deben mucho a Galuppi. Existen algunas grabaciones de sus conciertos y música de cámara, no así de sus múltiples óperas.

5. BERTONI, Ferdinando (1725-1813) (Italia).

1756: Ópera *Antígona*.

Compositor italiano que, pese a interesarse especialmente por la música religiosa, llegó a componer más de 50 óperas. Se ha considerado a su música como agradable aunque carente de genialidad. Ello no le impidió gozar de enorme popularidad en Italia donde sus óperas se representaban permanentemente en su época. No existen aún grabaciones de sus composiciones musicales que nos permitan un juicio más certero.

6. DURÁN, Josep (1791-?) (España).

1760: Ópera *Antígona*. Libreto de P. Metastasio.

Durán, compositor catalán, nació en Barcelona. Fue alumno de Durante y maestro de capilla de la catedral de su ciudad natal. Compuso algunas óperas, entre ellas la antes mencionada y *Temístocles* (1762).

7. TRAETTA, Tommaso (1727-1779) (Italia).

1772: Ópera en tres actos *Antigona*.

Libreto de Marco Coltellini.

Primera representación: Teatro Imperial de San Petersburgo, el 11/11/1772. El libreto se ajusta con bastante fidelidad a la tragedia homónima de Sófocles. La ópera fue bien recibida en su estreno, logrando bastante éxito. Ha sido exhumada en nuestros tiempos en Florencia, durante el famoso mayo musical, bajo la batuta de Nino Sanzogno, el 15/5/1962.

Traetta fue un importante compositor italiano que estrenó óperas en Italia, Austria, Inglaterra y Rusia. *Antigona* es considerada precisamente su mejor producción musical.

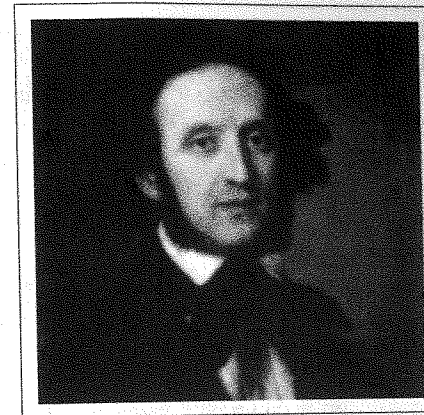
8. MYSLIVECEK, Josef (1737-1781) (Checoslovaquia/Italia).

1774: Ópera *Antígona*.

Inició su formación musical en Praga, la que continuó en Venecia. Compuso música sinfónica y de cámara así como más de 20 óperas. Mantuvo una relación de amistad con Mozart, quien lo fue a visitar en 1777, durante una hospitalización por una prolongada enfermedad.



Rossini.



Mendelssohn.

Compuso en el clásico estilo napolitano de su época, al que no pretendió innovar. Existen grabaciones de sus conciertos, música de cámara e incluso de una de sus óperas *Bellerofonte*.

9. SACCHINI, Antonio (1730-1786) (Italia).

1786: Ópera *Oedipe à Colone*.

Libreto de Nicolas-François Quillard, según Sófocles.

Fue estrenada en Versalles, en presencia de los soberanos franceses, el 4/1 de ese año. Sacchini escribió muchas óperas para Italia, Inglaterra, Alemania y Francia. Sus mejores obras son *Armida* (1772) y su versión de Edipo que fue ejecutada unas 600 veces, solamente en la Ópera de París, en un lapso de 60 años, después de su muerte. La misma fue compuesta en París donde había acudido respondiendo a una invitación de la propia reina María Antonieta. Se considera al dúo entre Edipo y Antígona como una de las más bellas páginas operísticas del siglo XVIII.

10. ZINGARELLI, Niccolò Antonio (1752-1837) (Italia).

1790: Ópera *Antigone*, estrenada en la Ópera de París.

Libreto de Marmontel.

Zingarelli compuso nada menos que 34 óperas, entre 1768 (a los 16 años) y 1811. Gozó en su época de un sólido prestigio como músico, ocupando cargos relevantes como director musical de diferentes catedrales, entre ellas la basílica de San Pedro, en Roma. Si bien se destaca su producción operística, como último gran exponente de la *opera seria*, también compuso obras instrumentales y corales-litúrgicas. A éstas dedicó las últimas décadas de su vida.

11. WINTER, Peter von (1754-1825) (Alemania).

1791: Ópera *Antigona*.

Ya violinista de la corte de Manheim a la corta edad de 10 años, Winter se dedicó a la composición musical. Fue autor de obras sinfónicas, de cámara, así como de casi 40 óperas compuestas en los clásicos idiomas operísticos de su época (italiano y francés), pero también en alemán. Se ha valorado el colorido, la instrumentación y la riqueza melódica de sus composiciones. Existen grabaciones de su música de concierto y de cámara.

12. BIANCHI, Francesco (1752-1819) (Italia).

1796: Ópera *Antigone*.

Autor de 50 óperas, fue alabado por sus contemporáneos por la gracia y colorido de sus composiciones musicales. El propio Haydn llegó a apreciar su ópera *Acte et Galatée*, que vio representada en Londres en 1795. Hasta el presente no se dispone de grabaciones discográficas de sus obras.

13. ZINGARELLI, Niccolò Antonio (1752-1837) (Italia).

1802: Ópera *Oedipe à Colone*, estrenada en Venecia.

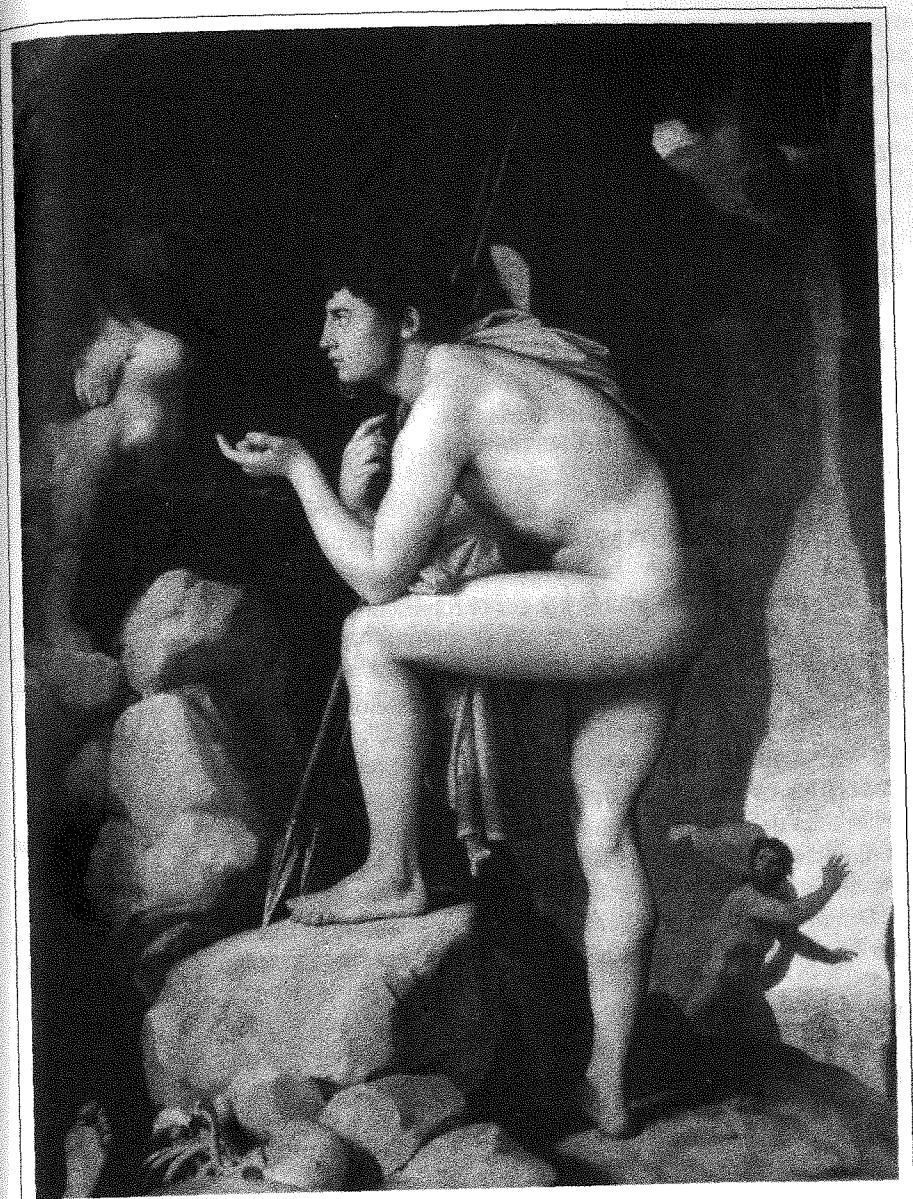
Libreto de A. Sografi, basado en Sófocles.

Una nueva ópera de este compositor italiano, más arriba mencionado. *Oedipe à Colone* está considerada como una de sus mejores óperas. Se dice que era un gran orquestador y que lograba trazar finamente a sus trágicas heroínas, aunque sus obras revelaban también cierta trivialidad. Fue además un famoso profesor, teniendo como alumnos a Bellini y Mercadante, entre otros.

14. ROSSINI, Gioacchino (1792-1868) (Italia).

circa 1817: Música de escena para *Edipo a Colono*, para bajo, coro masculino y orquesta.

No se conoce la fecha exacta de composición de esta obra, pero existen elementos que permiten afirmar que para 1817 ya estaba compuesta, en función de la introducción a la traducción de G.B. Giusti del *Edipo a Colono* de Sófocles, publicada en ese año. Por esas fechas Rossini había estado estudiando las partituras de óperas de Spontini y Sacchini, especialmente el *Oedipe à Colone* de este último (1786). Se trata de una obra tan original como desacostumbrada dentro de la producción rossiniana, ya que se halla a medio camino entre la cantata, el oratorio y el melodrama, sin poder catalogarse fácilmente dentro de un género. Tal vez sea ésta la razón por la que, al parecer, nunca fue estrenada, permaneciendo olvidada hasta nuestros días. Pese a ello, es posible afirmar que Rossini triunfa como compositor, tanto en el plano esencialmente lírico-musical como en el dramático, demostrando



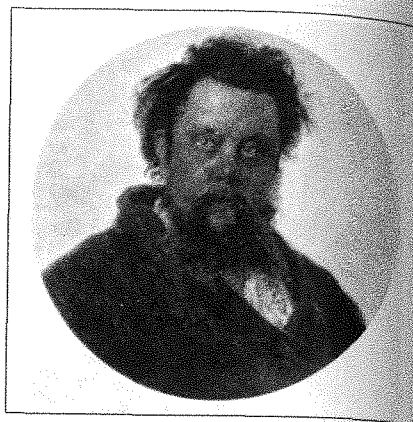
Ingres, *Edipo explica el enigma a la Esfinge* (1808).

su indiscutible talento, con el que ha deleitado a innumerables generaciones, hasta nuestros días.

*Discografía:*

a) Existe, aunque no se ha comercializado, una grabación de un concierto de la RAI de Turín (11/3/1968), con el bajo P.Clabassi, bajo la dirección de F.Gallini.

b) Resulta accesible, en cambio, una versión de 1978, publicada inicialmente en disco negro y reeditada ya en CD. Dirige C.Scimone, con la Philharmonia Orchestra y el bajo N.Giuselev (Fonit Cetra).



Mussorgski, por Repin

15. PEDROTTI, Carlo (1817-1893) (Italia).

1840: Ópera *Antígona*

Este músico reviste interés por ser el representante de una generación muy olvidada de compositores, sepultada por el genio de Verdi. Pese a no poder vivir de la composición, llegó a escribir 17 óperas entre 1840 y 1872 en las que demostró gracia y encanto. Se suicidó en 1893 luego del deterioro de su salud.

16. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix (1809-1847) (Alemania).

1841: Música incidental para *Antígona* de Sófocles, Op.55.

Se trata de una música que, pese a su solemnidad y gravedad, parece carecer de sople dramático y hasta de sinceridad.

*Discografía:* 1984: G.Kleinkamp (barítono) W.Siegart (barítono), M.Mosa (narrador). Sinfónica de la Radio de Francfort, Dir. O.Maga (LP Audite, no pasado a CD).

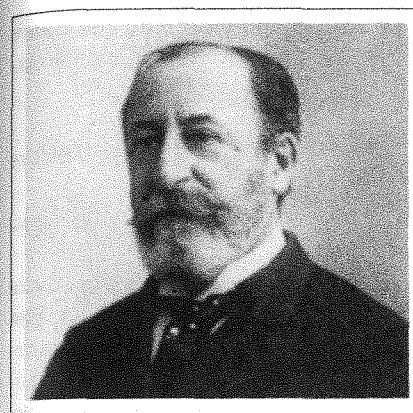
17. IDEM.

1845: Música incidental para *Oedipus in Kolonos*, de Sófocles, en 9 partes, para solistas, coro y orquesta, Op.93, estrenada en Postdam.

Pese a la abundancia de obras de Mendelssohn que se han registrado, no parece haber aún grabación de esta obra.

18. LACHNER, Franz (1803-1890) (Alemania).

1852: Música incidental para la obra *Edipo Rey* de Sófocles.



Charles Camille Saint-Saëns.

Este músico germano compuso cuatro óperas así como música sinfónica y de cámara. Existen ya grabaciones de los dos últimos géneros mencionados. Condujo poco antes de su retiro el *Tannhäuser* en la Ópera de Munich, en 1867, de la que además fue director musical.

19. MUSSORGSKY, Modest (1839-1881) (Rusia).

1859: *Escenas sobre Edipo*, con coro mixto.

Según R.Mancini, las escenas corales de Edipo fueron compuestas hacia 1859, cuando Mussorgsky tenía apenas 19 años, y se representaron en público en 1861. Proceden, al decir de otro biógrafo, Calvocoressi, de proyectos de obras dramáticas, luego abandonadas. Parece que fue en 1859, luego de estudiar las tres grandes partituras de Gluck, *Alceste*, *Armida* e *Ifigenia en Aulide*, que Mussorgsky compuso estas escenas sobre Edipo, basándose no en Sófocles sino en un drama de Osierov, *Edipo en Atenas*, aparecido en 1804, en donde el autor, lejos de seguir al clásico dramaturgo helénico, presentaba a Creonte inmolándose para salvar a la ciudad. Al abandonar definitivamente el proyecto de componer esa ópera, Mussorgsky extrajo algunos elementos de dichas escenas para *Salammbó* (ópera prevista sobre la obra homónima de Flaubert, para la que el propio Mussorgsky escribió el libreto, y a la que también abandonó definitivamente), y para su importante *Una noche en la árida montaña*, de 1867, que la batuta de L.Stokowsky popularizó a partir del innovador film musical en caricaturas *Fantasia*, de Walt Disney. Así, por ejemplo, un coro en fa sostenido menor, que cantaban los cartagineses en *Edipo*, fue utilizado para *Mlada*, obra que nació definitivamente muerta en 1872, y luego para su ópera fragmentaria e inconclusa *La feria de Sorochinsk*. De todas formas esta obra, una de las primeras composiciones del joven compositor ruso, no parece constituir una producción significativa en quien revelaría luego su genialidad como músico, a través de *Boris Godunov* o *La Kovantchina*, imperecederas obras de la historia de la música. No en vano Mancini, ese reputado crítico musical, luego de esas simples menciones, ni siquiera la incluyó en el catálogo de las "principales obras" del autor que cierra su análisis biográfico sobre Mussorgsky.

20. LASFEN, Eduard (1830-1904).

(?): Música incidental para *Edipo en Colona*, tragedia de Sófocles.



Ruggiero Leoncavallo.

Tan sólo disponemos de los datos antes indicados, como fueron mencionados por otro autor.

21. STANFORD, Sir Charles Villiers (1852-1924) (Gran Bretaña).  
1887: Música incidental para *Oedipus tyrannus*, op.29

Stanford nació en Dublín, fue organista y estudió composición en Alemania. Fue el responsable del entrenamiento de numerosos músicos británicos y director musical de muchos festivales. Compuso óperas, sinfonías, conciertos para piano, música de cámara y religiosa, canciones, etcétera.

#### Discografía:

Existe una versión grabada del preludio de esa música incidental, dirigida por V.Handley, con la Ulster Orchestra (CD Chandos).

22. SAINT-SAËNS, Camille (1835-1921) (Francia).

1893: Música incidental para la escenificación de la tragedia *Antigone* de Sófocles, en la traducción francesa de A.Vacquerie y P.Meurice.

Saint-Saëns fue un prolífico músico que compuso para casi todos los géneros con desigual éxito. Así, en su extenso catálogo se encuentran obras sinfónicas, conciertos, música instrumental para piano, teclado, obras de cámara, un elevado número de óperas, música sacra, música coral profana y canciones. No podían faltar entonces varias obras incidentales para la escena, entre las que se cuenta la que destinó a acompañar la tragedia *Antígona* de Sófocles.

*Discografía:* Existen grabaciones de otras músicas incidentales de Saint-Saëns (por ej., *Andromaque*, de 1903), pero al parecer nunca fue registrada la que nos ocupa.

23. PIZETTI, Ildebrando (1880-1968) (Italia).

1901: *Ouverture per l'Edipo a Colono*

Constituyó esta obra la primera composición orquestal de Pizetti, casualmente una música "teatral". Pese a sus ecos beethovenianos, debe ser considerada como la primera de las páginas "pizettianas", en cuanto a mostrar los lineamientos melódicos y la dulce atmósfera que caracterizó la obra de este autor. Fue dedicada por el



Franz von Stuck, *Esfinge*.

joven músico a G.Salvini, actor trágico. Éste, años después, le solicitó la composición de intermezzos para la obra *Edipo Rey* de Sófocles que se proponía representar en el Teatro Olimpia de Milán.

24. IDEM.

1904: *Tre Preludi per l'Edipo re*, preludios sinfónicos.

Ésta fue la obra compuesta por Pizetti a pedido de Salvini. El primero de los preludios, destaca un especialista en este músico italiano, crea magistralmente la sensación del trágico destino que amenaza a la ciudad de Tebas, con el presentimiento de la catástrofe que se avecina. El segundo preludio muestra el ansia de Edipo frente a los enigmas de la esfinge. En el tercer preludio Edipo ha comprendido el misterio del parricidio cometido y ya ciego, se apronta a dejar Tebas para siempre. Lo acompaña Antígona en su dolor, lo que es expresado por las flautas y los clarinetes en un sentido tema musical. Se trata de una obra que más que seguir las acciones en sus detalles logra expresar los sentimientos esenciales, los motivos interiores de la tragedia.

25. JACQUES, M.H.M. (Francia).

1919: Música de escena para *Oedipe, roi de Thèbes*.

Se trata de la música de escena que acompañó un drama escrito por Saint-Georges de Bouhellier, que comprendía 3 partes y 13 cuadros. Como ya indicamos más arriba, estaba integrada por obras de Bach.

26. LEONCAVALLO, Ruggero (1857-1919) (Italia).

1920: Ópera *Edipo re*, en un acto, con libreto basado en Sófocles.

Leoncavallo compuso muchas óperas, pero no tuvo la suerte de ser reconocido por ellas. Su nombre quedó asociado tan sólo a una de sus primeras producciones, *I Pagliacci* (1892). Sin embargo, son meritorias su *Bohème* (1897) (que no pudo competir con la de Puccini, pese a reflejar mejor el espíritu de la novela de H. Murger) y su *Zazá* (1900). Su ópera *Edipo re* fue su última composición y se estrenó, postumamente, en Chicago.

*Discografía:* Se ha editado recientemente una primera versión discográfica de esta obra tan poco conocida. Se trata de una grabación "en vivo", dirigida por A. La Rosa Parodi c/L. Infantino, G. Fioravanti, G. Malaspina (CD Italian Opera Rarities).

27. ROPARTZ, Joseph Guy (1864-1955) (Francia).

1925: Música de escena para el drama en verso *Oedipe à Colone*, de Georges Rivollet, en 4 actos.

Realizó sus estudios con Massenet y con Franck. Sus obras incluyen óperas, sinfonías, música de cámara, así como música instrumental para órgano y piano.

28. STRAVINSKY, Igor (1882-1971) (Rusia/EEUU).

1927: Ópera oratorio *Oedipus Rex*, en dos actos.

Libreto de Jean Cocteau, traducido al latín por J. Daniélou.

Se estrenó en París, el 30/5/1927, en el Teatro Sara Bernhardt, bajo la dirección del propio Stravinsky. La versión definitiva de la obra fue terminada por el compositor en 1948.

Papeles principales: Oedipus (tenor), Iocaste (mezzosoprano), Kreon (barítono), Pastor (tenor) mensajero (bajo) y narrador.

Stravinsky, como es bien sabido, buscó expresamente reducir el significado emocional de esta obra neoclásica, para cumplir con su tesis de que la música debe expresarse por sí misma. Para ello hizo traducir el libreto francés de Cocteau al latín, buscando las peculiares sonoridades de una lengua muerta. Indicó además que la dirección escénica presentara a los protagonistas del drama como verdaderas estatuas. Por ello la obra, de muy poca acción física, se presenta habitualmente

tan sólo como ópera, escenificándose, como en forma de ópera-concierto.

Cocteau introdujo un narrador, repitiendo un recurso muy utilizado como dramaturgo en sus propias obras teatrales. Éste va relatando los acontecimientos, debiendo expresamente utilizar el lenguaje de la audiencia. Por ello, como se podrá apreciar, existen en la discografía y videografía de la obra narradores en muchos y diferentes idiomas, desde el francés al japonés.

Estamos en presencia de una obra mayor, muy importante dentro de la propia evolución musical de su autor, que tendremos ocasión de analizar en un artículo específico. La discografía de esta ópera es muy abundante, con versiones que alcanzan la excelencia.

#### *Discografía:*

1. 1951: Dir. I. Stravinsky c/P. Pears, M. Mödl, H. Rehfus, O. van Rorh, Krebs. Narrador en francés: el propio J. Cocteau (LP Philips, aún no reeditado en CD).
2. 1952: (en vivo, París) I. Stravinsky c/L. Simoneau, E. Zareska, B. Cottret, H. Serkoyan, M. Hamel, G. Abdoun. Narrador: J. Cocteau (Alb 2 CD Montaigne).
3. 1952: (en vivo) Dir. H. v. Karajan c/M. Laszlo, N. Gedda, A. Bertocci, M. Petri, N. Catalani. Narrador en italiano: A. Foa (CD Stradivarius).
4. 1956: Dir. E. Ansermet c/E. Haefüger, H. Bouvier, J. Loomis A. Vessieres, H. Cuenod. Narrador en francés: P. Pasquier (LP, aún no reeditada en CD).
5. 1958: (en vivo, Venecia) Dir. I. Stravinsky c/Deutsche Rundfunk Hamburg, sin narrador. (Los solistas no están indicados en el disco, pero podrían ser: J. Deroubaix, H. Guenod, R. Robinson, R. Olivier y C. Scharbach) (CD Arkadia 1992).
6. Dir. F. Leitner c/Scheckenbach, Hollweg, Baldin, Hermann, Bracht. Narrador en alemán: Bartels (LP, no reeditada en CD).
7. 1959: (en vivo, Londres/C. Garden) Dir. I. Stravinsky c/H. Melchert, I. Kolassi, T. Hemsley, M. Langdon. Narrador: J. Cocteau (LP Fonit Cetra, aún no editado en CD).
8. 1960: Dir. F. Fricsay c/E. Haefliger, H. Töpfer, K. Engen, P. Kuen, I. Sardi. Narrador en alemán: E. Deutsch (CD DG).
9. 1962: Dir. I. Stravinsky c/G. Shirley, S. Verret y D. Gramm. Narrador en inglés: J. Westbrook (CBS) (Aún no reeditado en CD).
10. 1964 Dir. K. Ancerl c/I. Zidek, V. Soukupova, K. Bermann, E. Haken, Z. Kroupa, A. Zlesak. Narrador en francés: J. Desailly (CD Supraphon).
11. 1969: (en vivo) Dir. C. Abbado c/Kozma y T. Troyanos (CD).
12. 1977: Dir. G. Solti c/P. Pears, K. Meyer, D. MacIntyre, S. Dean, B. Luxon, R. Davies. Narrador en inglés: A. Mac Goven (CD Decca).
13. Dir. L. Bernstein c/R. Kollo, T. Troyanos, T. Krause, E. Flagello, D. Evitts, F. Hoffmeister. Narrador en inglés: M. Wagner (CD CBS).

14. 1983: Dir. C.Davis c/T.Moser, S.Nimsgern, J.Norman, R.Bracht, A.Ionita. Narrador en francés: M.Piccoli (CD Orfeo).
15. 1991: Dir J.Levine c/P.Langridge, F.Quivar, J.Morris, J. H. Rootering, D.Kaasch. Narrador en francés: J.Bastin.
16. 1991: Dir. E.P.Salonen, c/V.Cole, A.S. von Otter, S.Estes, H.Hotin, N.Gedda. Narrador en francés: P.Chéreau (CD Sony).
17. 1992: Dir. S.Ozawa c/P.Schreier, J.Norman, B.Terfel, H.Peeters, R.Swensen, M.Tatara. Narrador en francés: Georges Wilson (CD, ligeramente diferente de la versión video y láser conducida también por Ozawa).
18. 1993: Dir.N.Jarvi c/P.Svensson, G.Schnaut, F.Grundheber, G.von Kannen, R.Rosen. Narrador en francés: J.Piat. (CD Chandos)
19. Dir.F.Welser-Most c/M.Lipvosek, A.Rolle-Johnson, M.Tomlinson, A.Miles, J.M.Ainsley (CD EMI).

**Videografía:** Sólo se ha comercializado una versión en video/disco láser. Se trata de una admirable producción, de esas que dejan huellas imborrables en la memoria. Fue dirigida por Seiji Ozawa, contando con los siguientes cantantes: P.Langridge, J.Norman, B.Terfel, H.Peeters, R.Sweensen, M.Tatara. El narrador, en este caso, es una mujer (K.Shiraishi) y lo hace en japonés (!). La dirección escénica estuvo a cargo de P.Gelb y P.Jaff, siendo la realización fílmica de J.Taymor. La producción obtuvo, con total justicia, el Premio del Jurado Internacional en el Festival de Films de Arte, Montreal, 1993 (Disco Laser y Video Philips).

29. HONEGGER, Arthur (1892-1955) (Francia).

1927: Ópera *Antigone*, en tres actos.

Libreto: drama de Jean Cocteau.

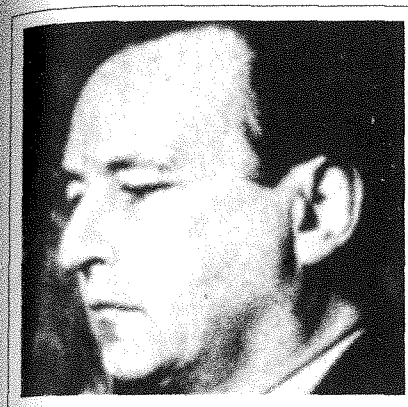
Primera representación: Théâtre de la Monnaie, Bruselas, 8/12/1927. Honneger compuso inicialmente en 1922, fecha del texto de Cocteau, la música de escena que acompañaba la obra, que sigue fielmente la tragedia de Sófocles. Fue apenas en 1927 que se convirtió en una sugestiva ópera que, lamentablemente, no ha tenido gran difusión y ha sido poco representada.

Papeles principales: Antigone (mezzosoprano), Ismène (soprano), Hémon (tenor), Tirésias (bajo).

**Discografía:** Dir: M.Le Roux, c/G.Serres, J.Collard, A.Vessières, J.Giraudeau, B.Plantey (LP Bourg, 1985, aparentemente no reeditada en CD).

30. GHISLANZONI, Alberto (1897-) (Italia).

1929: Ópera *Antígona*.



Arthur Honegger.

Estrenada en el Teatro Adriano de Roma.

Ghislanzoni, compositor y musicólogo italiano, integró la comisión pontificia de música sagrada. Compuso música instrumental (piano), música de cámara, un concierto para violín y orquesta, al igual que varias óperas. Se destacan su *Antígona* y su *Re Lear* (1937), al igual que *L'amor lunatico* (1943).

31. CHÁVEZ, Carlos (1899-1978) (México).

1933: *Sinfonía de Antígona* (Sinfonía Nº 1).

Son bien conocidas las condiciones y el momento de producción de esta obra

del gran músico mexicano. Corría el año 1932. El grupo teatral Orientación, bajo la dirección de Celestino Gorostiza, encargó a Chávez la composición de música de escena para la obra *Antígona* de Sófocles que el grupo iba a montar. Chávez se sintió inspirado por la obra y sus obscuridades, y compuso una partitura tan compleja como original. De ella surgieron los números necesarios para la obra teatral. Pero la riqueza de la obra compuesta tornó posible, luego de mínimos retoques, su presentación como música sinfónica, estrenándose por la Orquesta Sinfónica Nacional en el año 1933.

Años después (1951) la obra se convirtió también en un ballet gracias a la creatividad del coreógrafo José Limón. Este creó una estructura dramática plástica de *Antígona*, contando con la escenografía y el vestuario de Miguel Covarrubias, el prólogo de Salvador Novo, y la participación del propio Limón teniendo como pareja de baile a R.Reyna.

Se considera con razón que esta obra constituye una de las grandes culminaciones dentro de la producción musical del maestro mexicano. Utilizó para ella antiguos elementos musicales griegos. Empezando por la escritura modal, la *Sinfonía Antígona* está basada en el modo dórico (e hipodórico), con líneas melódicas claras y simples, de alto valor plástico, lo que le agrega un toque de austera dignidad.

No pretendo entrar a un análisis musical de la obra, por lo que recomiendo al interesado las excelentes páginas que García Morillo dedica al estudio de esta obra.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Roberto García Morillo: *Carlos Chávez. Vida y obra*, pp.73/78.

*Discografía:*

1. Carlos Chávez c/New York Stadium Symp. (CD Philips).
2. 1981: E.Mata c/London Symphony Orchestra (Alb. 2 CD Vox "The Complete Symphonies").
3. E.Bátiz c/Royal Phil.Orchestra (CD ASV).

32. KREJCI, Isa (1904-1968) (Checoslovaquia).  
1933/4: Ópera *Antigona*.

Krejci fue un importante compositor y director checo. Su obra más difundida en la ex-Checoslovaquia fue la ópera *Pozdivizeni v Efesu*, de 1946, basada en *The Comedy of Errors*, de Shakespeare.

33. ENESCO, Georges (George Enescu) (1881-1955) (Rumanía).  
1936: Ópera *Oedipe* en 4 actos y 6 escenas, op.23.

Libreto de E.Fleg. Primera representación: Ópera de París, 10/5/1936, con A.Pernet en el papel protagónico, bajo la dirección musical de P.Gaubert.

Se sabe que el joven Enesco, discípulo de Fauré, que quería escribir una ópera, decidió tomar como tema el mito de Edipo después de ver una representación, en 1909, del *Edipo rey*, de Sófocles. Inició la composición en 1910, que quedó esperando hasta 1921 su continuación. En 1922 pudo presentar la obra completa interpretada al piano, para dedicarse luego a su orquestación, que sólo terminó en 1931, demorándose todavía cinco años para poder estrenarla. El libreto de Fleg aporta modificaciones sustanciales al personaje de Sófocles. Por ejemplo, Edipo intenta luchar por todos los medios contra su destino, sin someterse a él ni aceptarlo, no pudiendo lograrlo.

Se trata de una importante ópera, una obra maestra poco conocida, totalmente innovadora en el plano musical para su época, especialmente por su concepción particular de la polifonía y por lograr utilizar y trascender el contrapunto clásico, a través de la heterofonía, heredera de la liturgia bizantina y muy presente en el folklore rumano, que Enesco dominaba. Afortunadamente ha sido rescatada del olvido a través de una reciente grabación. No en vano decía Yehudi Menuhin, recordando a su querido maestro Enesco, que constituía para él un músico de gran talla, el más grande que conoció personalmente. Menuhin nunca dejó de evocar, como melodía obsesiva y recurrente, un hermoso fragmento de esta obra: el solo de flauta del pastor en la encrucijada de caminos, poco antes del involuntario parricidio.

*Discografía:*

1. 1966: Dir: M.Brediceanu c/D.Ohanessian, E.Cernei, M.Sindilaru, Z.Pally, L.Hvorov, V.Ban, B.Loghin (cantada en rumano) (LP, aún no reeditada en CD).



Carlos Chávez recibiendo en México a Vera e Igor Stravinsky, 1961.

2. 1989: Dir: L.Foster c/ J.van Dam, G.Bacquier, M.Vanaud, N.Gedda, C.Hauptmann, L.Albert, J.P.Courtis, G.Quilico, B.Fassbaender, M.Lipovsek, B.Hendricks, J.Taillon y J.Aler (2CD EMI) (cantada en francés).

No conocemos la versión rumana, pero esta última grabación de la obra, en su versión francesa, es magnífica y merecerá en su oportunidad un detallado análisis por nuestra parte.

34. BASTIDE, Paul (1879-) (Francia). 1936: Ópera *Oedipe-Roi*, en 3 actos y 4 cuadros.

Libreto extraído de la traducción francesa del *Edipo-Rey* de Sófocles, efectuada por M.J. de Chénier. Estrenada el 21/9/1936 en el Théâtre des Arts, de Rouen.

Papeles principales: Oedipe (tenor), Créon (barítono), Tirésias (bajo), El Gran-Sacerdote (bajo cantante), Phorbas, pastor de Layo (bajo), Policles, mensajero (barítono), Jocaste (soprano dramática o mezzosoprano), Antigone e Ismene (papeles hablados). La obra se apega totalmente al original de Sófocles.

Bastide, director de orquesta y compositor francés, fue alumno de Massenet y escribió numerosas óperas, entre ellas *La Vannina* (1926) y *La Divine Epópée* (1943).

35. PIZETTI, Ildebrando (1880-1968) (Italia). 1936: Música escénica, instrumental y coral, para la representación de *Edipo en Colona*, de Sófocles.

Estrenada en el Teatro Greco de Siracusa el 24/4/1936.

Una vez más, Pizetti retoma la temática del mito de Edipo para componer música escénica. Esta obra comprende por un lado su *Inno a Colono*, ampliado en proporciones, con líneas polifónicas y con el empleo de una voz de soprano solista. Por otro, su *Inno a Pallade Atena* y su *Festa delle Panatenee*, que incluía tres fragmentos sinfónicos: "Preludio", "Danza de ofrenda del pueblo" y "Marcha del cor-



La Esfinge, Museo de Delfos, Grecia.

tejo" (con coros). Con estos fragmentos se ha hecho una *suite*, a menudo presentada en conciertos, reveladora del talento musical del autor.

36. LIVIABELLA (Italia). 1942: ópera *Antigone*.

No disponemos de datos sobre el compositor y su obra.

37. ORFF, Carl (1895-1982) (Alemania).

1949: Ópera en cinco actos: *Antigone*.

Libreto basado en la traducción de Hölderlin de la tragedia de Sófocles.

Papeles principales: Antigone (soprano), Creon (barítono), Haemon (tenor), Tirésias (tenor), Eurydice (mezzosoprano), mensajero (bajo).

Primera representación: Salzburgo, 9/8/1949, bajo la dirección de F.Fricsay, con los siguientes intérpretes: R.Fisher, H.Uhde, M.Llosvay, Zadek, L.Fehenberger, E.Haeffliger, H.Krebs, J.Greindl y B.Kusche. En EEUU, se presentó en Nueva York en 1968, bajo la dirección de Sherman, teniendo el papel protagónico la gran soprano I.Borkh (cf., *infra*, una importante grabación de la obra con ella como protagonista). Esta ópera se caracteriza por su color sombrío y su fondo instrumental librado a los instrumentos de percusión (incluyendo curiosamente varios pianos). Por ello no se recurre a cuerdas, con excepción del contrabajo. Las voces están utilizadas para remarcar el sentido rítmico y la versificación del texto.

#### Discografía:

1. Se dice que se ha preservado la versión del estreno de esta obra, dirigida por F.Fricsay en 1949, con el elenco más arriba indicado. No ha sido comercializada.

2. Acaba de editarse la versión de escena de su estreno en Munich. 12/1/1951: Dir. G.Solti, c/C.Goltz, B.Kusche, H.Uhde, E.Häffliger, K.Böhme y M.Scheck (2 CD Orfeo).

3. Grabación hecha bajo supervisión del propio Orff. Dir. H.Hollreiser c/C.Goltz, H.Uhde, J.Greindl, H.Rossl-Majdan (LP Philips, no reeditada en CD)

4. 1961: Dir. F.Leitner c/I.Borkh, C.Hellman, C.Alexander, G.Stolze, F.Uhl, E.Haeffliger, K.Borg, H.Plümacher (3 CD DG).

38. JOUBERT, John (1927) (Sudáfrica/Gran Bretaña).

1954: Ópera: *Antigone*, para radio.

Libreto de R.Trickett, siguiendo a Sófocles. Primer ópera del compositor, estrenada por la BBC de Londres. Este músico sudafricano escribió seis óperas entre 1954 y 1973, musicalizando -entre otras- obras de Tolstoi y Conrad.

*Discografía:* Si bien no se ha comercializado, es segura la existencia de la grabación transmitida por la BBC.

39. CHRISTOU, Jannis (Egipto, 1926-Grecia, 1970).

1958: Música incidental para el film británico *Oedipus, the King*, realizado por P.Saville. Este compositor, de origen griego, nació en Egipto y falleció en Grecia.

40. ORFF, Carl (1895-1982) (Alemania).

1959: Ópera *Oedipus der Tyrann*.

Libreto basado en un texto de Hölderlin. Primera representación: Stuttgart. Orff repite aquí la presencia casi exclusiva de instrumentos de percusión en una estructura orquestal poco usual, incluyendo 6 pianos e instrumentos orientales, para generar con gran eficacia la exótica atmósfera requerida para la tragedia de Edipo. Como en su ópera anterior sobre temas griegos, la música recuerda mucho al Stravinsky de *Les Noces*, por su austeridad y monocronismo.

*Discografía:* 1966: Dir. R.Kubelik c/G.Stolze, A.Varnay, K.Engen, J.Harper, K.C.Kohn (3 CD DG). Espléndida versión, una referencia absoluta, conducida por uno de los más grandes directores de las últimas décadas, y muy bien interpretada por Stolze y Varnay, como Edipo y Yocasta.

41. THIRIER, Maurice (1906-1972) (Francia).

1962: Tragedia lírica *Oedipe roi*.

Libreto basado en un texto de Jean Cocteau. Primera representación: Lyon, 18/7/1962, con J.Marais como Edipo, y bajo la dirección musical de E.Carrière.

Thirier, compositor francés, escribió numerosos ballets, así como algunas obras líricas como *Le Bourgeois de Falaise* (1933), *La Véridique Histoire du docteur* (1937), y compuso también música para películas. Se destaca su estilo muy francés marcado por la claridad y la elegancia.

42. PIPKOV, Lyndomir (1904-1974) (Bulgaria).

1963: Ópera *Antigone 43*

Hijo de compositor, estudió en Sofía donde llegó a ser director de la Ópera y presidente de la Unión de Compositores Búlgaros. Aunque sólo produjo tres óperas (1937, 1948 y 1963), fue considerado como máximo exponente de la ópera de su país. La obra que nos ocupa constituye un drama psicológico actual, basado en Sófocles. Tiene la particularidad de ser la primera incursión de la ópera búlgara en un tema contemporáneo y no histórico. No parecen haberse difundido grabaciones de sus composiciones fuera de su país.

43. LES LUTHIERS (Argentina).

1971: Cantar *Epopéya de Edipo de Tebas* (que lleva el subtítulo humorístico de *Cantar bastante de gesta*), de Johann Sebastian Mastropiero, op.47.

(Música: Carlos Nuñez. Letra: Marcos Mundstock).

Muchos podrán cuestionar la irreverencia de quien esto escribe al incluir en el presente catálogo esta sugestiva parodia hecha por Les Luthiers y atribuida jocosamente a Johann Sebastian Mastropiero, ese músico que cobra corporeidad en todas y cada una de las obras que ha "compuesto". Ese músico que, con fina ironía por parte de Les Luthiers, al perder toda inspiración "se dedicó a la crítica musical". No debemos olvidar que no sólo Les Luthiers han "inventado" un músico que se torna muy real, sino que estamos justamente en este momento ante otro músico apócrifo, en el que sería fácil creer. Me refiero a "Van den Budenmayer", que traviesamente creó Zbigniew Preisner, el interesante músico del cineasta polaco Krzysztof Kieslowski. Parece que en términos psicoanalíticos tenemos que "inventar lo perdido": aquéllo que en realidad nunca existió, pero que añoramos nostálgicamente.

Retornando a mi "irreverencia", considero que Les Luthiers son buenos intérpretes y mejores músicos, al igual que magníficos comediantes de gran fineza en su humor. Lamentablemente nos han ido privando de la música que interpretaban en cada espectáculo y disco grabado, que se han ido despojando progresivamente de los aspectos esencialmente musicales (siempre excelentes) para tender más a la parte teatral humorística. Este conjunto de músicos logró como pocos, en cada una de sus parodias musicales (ópera, cantata, madrigal, ballet, bolero, tango, blues, jazz, salsa, samba brasileña, zamba y milonga rioplatense, etcétera), pescar la esencia de lo que parodiaban hasta convertir su creación (en especial cuando se oye la música sin prestar mucha atención a la ironía de los textos) en un verdadero exponente del género parodiado.

En el caso que nos ocupa, el cantar sobre Edipo de Tebas, logran recrear con gran elegancia el estilo juglaresco, en su aspecto musical, apoyándose en un texto muy bien logrado a nivel de su estructura poética y versificación, y desternillante en su contenido. ("Al ver a una esfinge / planteando un dilema / hídle al problema / cambiando de tema / Al ver a una esfinge. // Madres amantes / tomad precauciones / por las efusiones / de hijos varones / Madres amantes").

*Discografía:* Existe afortunadamente una grabación de este "cantar juglaresco", efectuada en 1971 en el primer LP (ya regrabado en CD) que sacaron al mercado con el nombre de "Sonamos pese a todo". Está presentado como interpretado por "El combo medieval de *Les Luthiers* compuesto por flautas dulces, contralto y tenor, vihuela, viola da gamba, trío vocal y trovador solista", y merece ser escuchado y disfrutado.

44. BOUCOURECHLIEV, André (1925) (Bulgaria/Francia).

1978: Ópera *Le nom d'Oedipe*, en un prólogo y dos partes.

Libreto original de Hélène Cixous. Estrenada en el auditorio de Radio-France el 27/5/1978. Primera representación escénica, en el Festival de Avignon, el 26/7/1978, con la puesta en escena de C.Regy y la dirección musical de Y.Prin.

Papeles principales: Jocaste I (soprano), Jocaste II (papel hablado), Oedipe I (barítono), Oedipe II (papel hablado), Tiresias I y II (papeles hablados).

Recordemos inicialmente que la presente ópera, primera incursión en este género musical de este compositor francés (aunque nacido en Bulgaria), fue solicitada por C.Chaynes, compositor galo, responsable de la música contemporánea en Radio-France (posteriormente compuso óperas, por lo que también será incluido en este catálogo).

Poco podemos decir sobre la obra musical en sí misma, en la medida que sólo hemos tenido acceso a su libreto y comentarios generales. Dejemos la palabra a una conocida figura de la intelectualidad francesa en su comentario-reseña, luego de ver la ópera. Me refiero a Roland Barthes: "El *Oedipe* de André Boucourechliev me emocionó. (...) Hay en la música terror y ternura, como en la tragedia antigua de la que, no hay que olvidarlo, la ópera tomó históricamente la posta (...) A través de la música estábamos enteramente presentes en lo que ocurría, en lo adquirido, conquistado. No me refiero necesariamente a la anécdota, sino al *pathos* (es una palabra nietzschiana, wagneriana) que es teatralmente el sentido y la necesidad. Porque el mito, en la ópera, siempre está dado por la música, que cuenta la historia segunda, la historia verdadera, aquélla del miedo".<sup>11</sup>

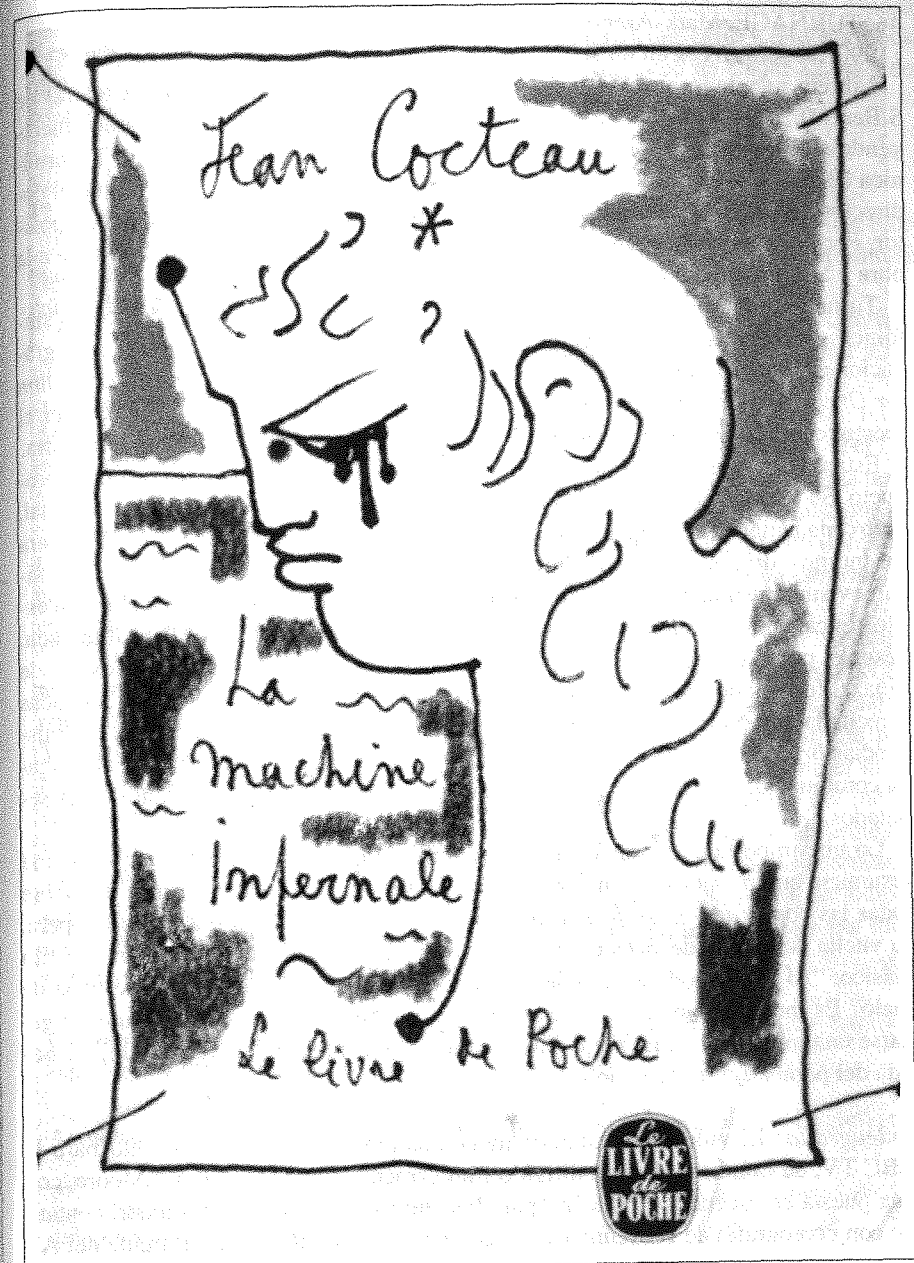
Agreguemos que la autora del libreto es una conocida dramaturga francesa, que ha escrito varias obras teatrales, entre ellas nada menos que *Portrait de Dora*, estrenada en 1976, que constituye una dramatización y escenificación del famoso "Caso Dora" de Freud, quien ingresa así a los escenarios como personaje teatral. Ello muestra el interés de la autora por el psicoanálisis, también presente en el libreto, toda una interpretación renovada del personaje de Yocasta.

45. RIHM, Wolfgang (1952) (Alemania).

¿1989/1990?: Ópera *Oedipus*

Uno de los músicos alemanes contemporáneos más prolíficos. Ha compuesto numerosas obras orquestales, vocales y música de cámara. Es autor de 5 óperas y un ballet, basado en la obra de Antonin Artaud; estrenó su última ópera en 1992, sobre textos del mismo autor francés. Existen grabaciones de muchas de sus obras, entre ellas dos óperas, aunque aún no se ha editado su *Oedipus*.

<sup>11</sup> R.Barthes: "De la terreur et de la tendresse", p.101, traducción nuestra.



Jean Cocteau, *Edipo*.

46. TURNAGE, Mark-Anthony (1960) (Gran Bretaña).  
¿1990?: Ópera *Greek* en un acto.

Libreto adaptado por Mark Anthony Turnage y J.Moore de la obra teatral de S.Berkoff. Desconocemos la fecha de composición de esta ópera y estamos incluyéndola con base en su producción en video, hecho especialmente para la TV británica (BBC). Es muy probable que ambas fechas estén muy próximas, ya que el codirector del video (J.Moore), es también co-guionista, junto con el propio compositor. Por tanto nuestra breve reseña no puede dejar de referirse simultáneamente a la obra y a su producción televisiva, tan ligadas entre sí.

Turnage es un joven compositor británico, que cuenta en su haber con obras sinfónicas, ya estrenadas por prestigiosas orquestas de su país. Incluso ya existen grabaciones (Emi) de *Drowned out for Orchestra*, *Kai for Orchestra*, *Monumentum for Orchestra* y *Three Screaming Popes for Orchestra*, todas ellas dirigidas por el prestigioso Simon Rattle, al frente de la City Of Birmingham Symphonic Orchestra.

Estamos ante una interesante obra musical que no deja de ser extraña como producto. Se trata de una paráfrasis del mito de Edipo, trasladado a la Inglaterra actual, aproximadamente a los años ochenta. El protagonista se llama "Eddy" (y "Ed" para los íntimos, diminutivo de un diminutivo). Su intento paródico, en los planos musical y visual, resulta manifiesto alternando lo sórdido, siniestro y grotesco, en un estilo típicamente *posmodernista*, si este término quiere decir algo. Está integrada, desde el punto de vista musical, por una insólita mezcla de géneros y estilos, desde el jazz, formas de rock y de comedia musical norteamericana, con partes habladas y recitadas, hasta momentos de gran intensidad musical, con inquietantes reminiscencias *brittenianas*. Momentos tan creativos como exquisitos. Pese a esa abirragada combinación de estilos y géneros, resulta muy eficaz, en los dos planos antes señalados.

Lo que importa es destacar la tesis central del compositor-libretista que podría resumirse en un "mensaje" antibélico y antiviolencia, de rescatar el amor por sobre todas las cosas, *aún en su forma incestuosa*. Cito así las frases finales de la ópera, su vuelta de tuerca, después de haberse consumado la tragedia, todavía en el estilo clásico: "Al diablo todo eso. Quiero meterme otra vez en mi mamá. ¿Qué tiene de malo? Es mejor que meterle un cartucho de dinamita en el trasero a alguien y ganarse una medalla. (...) Es amor, siento amor. ¿Qué importa qué forma adopte? Salida del paraíso, entrada al cielo".

*Videografía*: El video que estamos mencionando fue realizado en 1990 para la BBC TV, de Londres. Ha sido dirigido fílmicamente por P.Maniura y J.Moore, con una puesta en escena ("Producer", para los anglosajones) de K.Alexander, contando con coreografía de P.Brennan y dirección musical de R.Bernas, al frente del Al-

meida Ensemble. Son sus intérpretes: Q.Hayes (Eddy), F.Kimm (hermana, esposa y esfinge), R.Stuart (padre, jefe de policía y encargado del café) y H.Charmock (madre, camarera y esfinge). Este sugestivo video, propiedad de Canal 22, ha sido difundido por primera vez en México en julio de 1995.

47. CHAYNES, Charles (1925) (Francia).  
1993: ópera *Jocaste*, en 3 actos ligados.

Libreto de J.Lacarrière. Primera representación: Théâtre des Arts, Opéra de Normandie, Rouen, 5/11/1993. Producción de M.Adam y J.Leiacker. Dirección musical F.Chaslin, con H.Jossoud como Yocasta.

Chaynes es un importante músico francés contemporáneo, autor de un significativo número de obras en diferentes géneros (sinfónico, cámara, instrumental y lírico-vocal). *Jocaste* constituye su tercera ópera, precedida de *Erzebet* (1983) y *Noces de sang* (1986), con base en el famoso drama de García Lorca. Ha recibido múltiples premios por sus composiciones. Transcribo el comentario que le dedica el *Dictionnaire de la Musique Contemporaine*: "Su técnica de escritura está marcada por una profunda independencia. La búsqueda de sonoridades, las combinaciones de timbres siempre renovadas, son una constante de su producción. Ha comprendido el sentido de las búsquedas de su época, brindando a ellas su propia contribución con una viva invención".<sup>12</sup>

La ópera que nos ocupa, de la que por ahora sólo conocemos su excelente libreto, ha recibido numerosos elogios. Es interesante acotar que el libretista J.Lacarrière buscó expresamente dar una imagen diferente a la clásica del personaje de Yocasta, tratado de modo muy dispar por Sófocles (*Edipo rey*) y por Eurípides (*Las fenicias*). Afirma el libretista que para Sófocles, Yocasta era una mujer intuitiva pero resignada, que termina suicidándose después de la revelación del incesto. En Eurípides, en cambio, Yocasta sobrevive a esa revelación para poder proteger a sus hijos e intentar enfrentar junto con ellos el destino fratricida que se les ha anunciado. Lacarrière buscó, por su parte, hacer de Yocasta la encarnación de todas las mujeres víctimas de la locura masculina y la convirtió en un personaje tan lúcido como valiente y, fundamentalmente, inocente.

*Videografía*: Pese a que no se ha comercializado, existe un video del estreno de esta ópera y fue difundida por la televisión francesa.

Acotemos, por último, que el importante y prolífico músico rumano G.Ligeti (naci-

<sup>12</sup> Citado por Marc Texier en la biografía y catálogo de obras de C.Chaynes, en *Avant-Scène Opéra* dedicado a la ópera *Jocaste*, p.62.

do en 1923) ha acariciado la idea de componer una ópera en torno al mito de Edipo. La realización de la misma, al parecer, se ha ido aplazando.

#### IV) Datos para una mini estadística<sup>13</sup>

|                                     |    |         |
|-------------------------------------|----|---------|
| Obras localizadas en cuatro siglos: | 47 | 100.0 % |
| Siglo XVII:                         | 2  | 4.3 %   |
| Siglo XVIII:                        | 10 | 21.3 %  |
| Siglo XIX:                          | 10 | 21.3 %  |
| Siglo XX:                           | 25 | 53.1 %  |
| Géneros:                            |    |         |
| Ópera:                              | 29 | 61.7 %  |
| Música incidental para la escena:   | 13 | 27.6 %  |
| Obras sinfónicas:                   | 3  | 6.4 %   |
| Otras:                              | 2  | 4.3 %   |
| Obras de:                           |    |         |
| Alemania:                           | 7  | 14.9 %  |
| Argentina:                          | 1  | 2.1 %   |
| Bulgaria:                           | 1  | 2.1 %   |
| Checoslovaquia:                     | 2  | 4.3 %   |
| Egipto:                             | 1  | 2.1 %   |
| España:                             | 2  | 4.3 %   |
| Francia:                            | 8  | 17.0 %  |
| Gran Bretaña:                       | 3  | 6.4 %   |
| Italia:                             | 16 | 34.0 %  |
| México:                             | 1  | 2.1 %   |
| Rumania:                            | 1  | 2.1 %   |
| Rusia:                              | 2  | 4.3 %   |
| Sudáfrica:                          | 1  | 2.1 %   |
| No identificada:                    | 1  | 2.1 %   |
| Compositores:                       | 42 | 100.0 % |
| Europeos (incluye Rusia):           | 38 | 90.4 %  |
| Sudamericanos:                      | 2  | 4.8 %   |
| Africanos:                          | 2  | 4.8 %   |

<sup>13</sup> Siempre discutible, por cierto, por los problemas que suscita la homogeneización de criterios. Por ejemplo, entre las nacionalidades de los autores, en función de sus lugares de nacimiento o de sus antecedentes formativos como músicos e inserciones culturales adoptivas por migraciones. O si no, las obras incidentales reelaboradas como sinfónicas.

#### V) Algunas observaciones finales

Deberemos ser muy breves, en la medida que estamos ya muy excedidos de espacio. Por ello, más que desarrollar las conclusiones, nos limitaremos a enunciarlas sucintamente.

Lo primero que merece ser destacado es que el catálogo de obras sobre el mito de Edipo que hemos podido compilar resulta significativamente limitado (47 obras, 42 compositores), si pensamos que cubre nada menos que cuatro siglos de producción musical.

Lo mismo ha pasado en otras manifestaciones artísticas, como el cine por ejemplo, en donde han sido muy pocas, demasiado pocas, las películas dedicadas al mito de Edipo.<sup>14</sup> (En el teatro, si bien la lista resulta un poco más amplia, en cuanto a obras escritas en diferentes siglos, a nivel universal, tampoco revela una extrema riqueza).

Es muy probable que otros mitos clásicos hayan tenido una mejor representación en la música (y en las artes en general). Se podría sacar conclusiones sobre este punto, en función de la particularidad del mito edípico y su importancia estructurante para el psiquismo. Pero preferimos no hacerlo todavía antes de haber investigado la recurrencia musical (cinematográfica y artística, en términos más generales) de otros mitos, poniendo a prueba nuestra hipótesis inicial.

Llama la atención, como lo sugeríamos en nuestra introducción, que los únicos personajes que cargan sobre sus hombros la mayoría de las obras de este catálogo son el propio Edipo y su hija Antígona. No pasa lo mismo con otros de los protagonistas del mito como Yocasta (una sola obra le está totalmente dedicada, la reciente ópera de Chaynes que reseñábamos más arriba), Layo, Creonte,<sup>15</sup> o los tres hijos

<sup>14</sup> Sólo la realizada por Pier Paolo Pasolini en 1967, *Edipo Re*, puede ser destacada por su originalidad e interés. Se suma a ella una versión británica, correcta pero "académica", del *Edipo rey* de Sófocles, realizada por P.Saville en 1968. Este film, *Oedipus the King*, contó con las actuaciones de Orson Welles y de C.Plummer, en el papel protagónico. Citemos, por último, un film canadiense, *Oedipus Rex*, el primero que se realizara sobre el tema. Fue dirigido en 1957 por T.Guthrie, adaptando al cine su propia y exitosa producción teatral. En ella los actores actúan con máscaras, reeditando el estilo clásico. Se apoyó en la famosa traducción inglesa del poeta Yeats. Acotemos finalmente que en Colombia se está por empezar a filmar una nueva adaptación de dicha tragedia que cuenta con un guión original de Gabriel García Márquez. La película lleva por título *Edipo alcalde*, y será dirigida por Jorge Alf Triana. Frente a estas pocas películas sobre el mito de Edipo, existen cientos de films que tocan el "complejo de Edipo", pero no es éste nuestro tema actual.

<sup>15</sup> Cabe aclarar que existe otro Rey Creonte, en la mitología griega, que nada tiene que ver con el personaje tebano que nos ocupa, hijo de Meneceo y hermano de Yocasta. Se trata del rey de Corinto, que acogió a Jasón y a Medea. Por ello, todas las múltiples obras musicales en torno a la tragedia que envuelve a Medea, Jasón, y sus hijos, Creonte y su hija Glauce, nada tienen que ver con el mito de Edipo.

restantes de Edipo y Yocasta. Ni siquiera un personaje mitológico totalmente fascinante como Tiresias, que encierra todos los misterios y las preguntas sobre la anhelada bisexualidad<sup>16</sup> (fantasía de completud, de no aceptación de los límites de género que nos impone la naturaleza), ha tenido la dicha de ser el protagonista de una obra musical (o teatral, o literaria en general).<sup>17</sup>

Se podría argumentar que ese predominio de Edipo y Antígona se explica en función de que las obras fundamentalmente adaptadas son las clásicas tragedias de Sófocles. Si bien ese argumento tiene su peso, consideramos que no resulta totalmente convincente.

Sin embargo, el hecho mismo de que sólo se haya buscado musicalizar las tragedias de Sófocles resulta curioso. En especial porque existen muchas adaptaciones muy importantes del mito de Edipo, de la pluma de Corneille, Voltaire, etcétera, sobre cuyas demás obras han surgido múltiples obras en la historia de la música.

El mini cuadro estadístico que hemos confeccionado no deja de ser interesante en sus resultados.

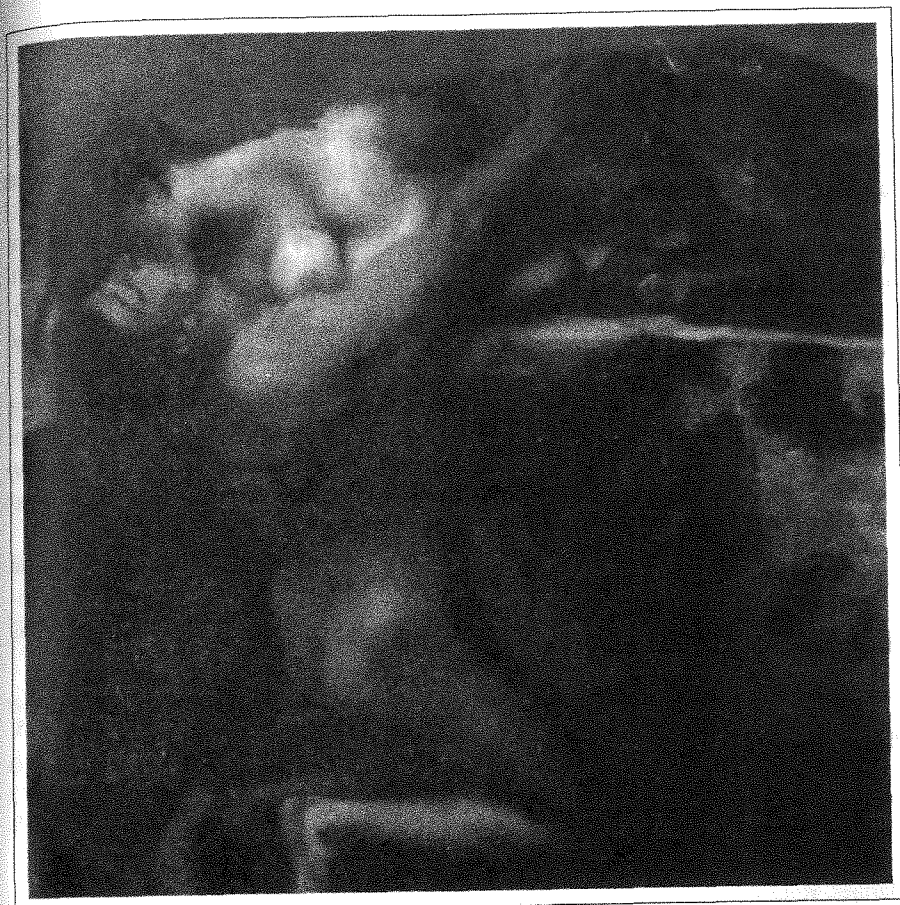
Predominan las óperas (62%) y las músicas incidentales (28%) lo que en primera instancia estaba dentro de lo esperado, ya que como géneros musicales son los más adecuados para la recreación musical de obras dramáticas, de textos literarios, etcétera. Sólo la ópera, el ballet, y la llamada "música programática" (música para la escena, poema sinfónico, oberturas, suites, oberturas-fantasía, etcétera) han servido para esos fines en la historia de la música. En nuestro siglo es preciso agregar la música para películas y para televisión, forma específica de la música incidental, que de alguna forma ha tomado el relevo de la ópera de otros siglos, en cuanto a su difusión más generalizada y popular.

Llama la atención en ese sentido que no haya localizado aún ningún ballet original sobre el tema. Debe destacarse entonces en este campo, y casi como excepción, la adaptación de la música de Chávez, convertida en el ballet *Antígona*.

Pero la línea más importante que merece ser reflexionada de los datos anteriores es el predominio de obras musicales sobre el Edipo en el siglo XX, en relación con

<sup>16</sup> Recordemos que según cuenta la mitología, compilada (e interpretada) por Ovidio en sus *Metamorfosis*, Tiresias fue primero hombre luego mujer, para volver a ser hombre. Fue cegado por la furia de Juno quien, luego de interrogar a Tiresias sobre un punto que él sólo podía responder, perdió la apuesta que mantenía con su marido Júpiter: ¿la mujer experimenta mayor placer sexual que el hombre? La respuesta de Tiresias, desde su propia doble experiencia fue afirmativa, dándole la razón a Júpiter. En compensación por su ceguera, Júpiter le dio el don de la adivinación (visión del futuro) y de una vida que se prolongaría por varias generaciones.

<sup>17</sup> Para ser más precisos, su nombre es tomado simbólicamente en la ópera satírica de Francis Poulenc *Les mamelles de Tirésias* (1947), basada en una pieza surrealista de G. Apollinaire (1903). Su protagonista, Thérèse, reniega de su condición de mujer y asume una identidad masculina. Adopta para ello, no por casualidad, el nombre de Tirésias.



Franz von Stuck, *El beso de la Esfinge*.

los tres siglos anteriores. Recordemos que hablamos de un porcentaje diferencial con cierta significación estadística 53.1% (siglo XX) versus 47.9% para los tres siglos anteriores. ¿Cómo explicarlo?

Se podría aducir, en forma simplista y lineal, que en el siglo XX todas las producciones se han acentuado considerablemente. Pero creemos firmemente que el mito de Edipo *reinterpretado psicoanalíticamente* por Freud desde principio del siglo XX debió ser un factor esencial, para la recuperación de los elementos clásicos del mito y su importante presencia en las obras musicales de nuestro siglo.

No en vano, como antes decíamos, el mito de Edipo, en su lectura psicoanalítica

tiñe definitivamente toda nuestra cultura occidental, sin que nadie pueda escapar a sus efectos en el imaginario social.

Desde luego, será necesario hacer un estudio mucho más minucioso en lo que concierne al análisis geográfico de compositores, épocas y períodos en torno a las guerras mundiales, coyunturas histórico-políticas, etcétera, para profundizar la comprensión de la producción del Siglo XX sobre el tema.

Terminaremos preguntándonos, sin pretender esbozar todavía una respuesta, por qué en la música el mito de Edipo no recibió la inspiración de un Mozart, Bach, Haydn, Haendel, Beethoven, Verdi, Wagner, Debussy, R. Strauss, Berg, por mencionar apenas algunos músicos esenciales. En ese sentido resulta lamentable que Mussorgsky haya desistido de su ópera sobre Edipo ya que, de haber alcanzado las cumbres de su *Boris Godunov*, se hubiera convertido en una de las obras musicales más importantes sobre el tema. Lo mismo podríamos decir en relación con Rossini que no abordó el tema más que a través de una música de escena. En su veta tan creativa como compositor de *ópera seria*, la más importante en él pese a las apariencias, podía haber tenido una producción relevante.

Pero afortunadamente, y pese a ello, contamos con obras valiosas, nacidas de la talla de un Stravinsky, un Enesco, un Honegger, un Orff, entre otros autores significativos, no faltando la representación de México con la obra de Chávez. A ellas dedicaremos nuestros posteriores análisis más detallados y específicos.

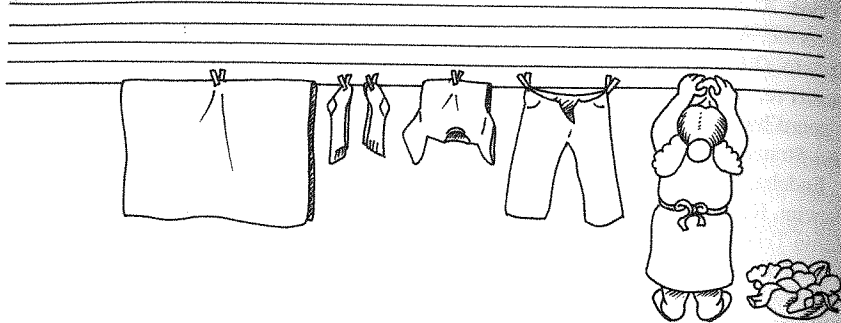
México, D.F., 21 de agosto de 1995.

### Bibliografía

- Anderson, James, *The Complete Dictionary of Opera & Operetta*, Bloomsbury Publisher, EEUU, 1993.
- Astier, Colette *Le mythe d'Oedipe*, Armand Colin, París, 1974.
- Barthes, Roland, "De la terreur et de la tendresse", en *Avant-Scène Opéra*, núm. 18., p.101, *cf., infra*.
- Bellaigue, Camille, *Mendelssohn*, Tor, Buenos Aires, 1943.
- Boucoucheliev, André, "Le Nom d'Oedipe: protocole musical", en *Avant-Scène Opéra*, núm. 18, *cf., infra*.
- Brunel, Pierre y WOLFF, Stéphane, *L'Opéra*, Bordas, París, 1980.
- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad* (1975), 2 tomos, Tusquets, Barcelona, 1989.
- Calvocoressi, M.D. *Mussorgsky*, Tor, Buenos Aires, 1943.
- Dufourcq, Norbert (Director), *Larousse de la Musique* (2 tomos), Larousse, París, 1957.
- Fontanillo Merino, Enrique (Dirección), *Diccionario de Música*, Ediciones Generales Anaya, Madrid, 1986.
- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas* (1973), Gedisa, Barcelona, 1980.

- Gammond, Peter, *The Illustrated Encyclopedia of Recorded Opera*, Salamander Books, Londres, 1979.
- Gatti, Guido M., *Ildebrando Pizzetti* (1934) (Original italiano), Ricordi, Milán, 1954.
- Holden, A. con la colab. de N.KENYON y S.WALSH *The Viking Opera Guide on CD-Rom*, coedic. Attica y Penguin Books, Londres, 1993.
- Homero, *Odisea*, Aguilar, México, 1976.
- Lacarrère, Jacques, "Une Reine lucide, femme et mère", en *Avant-Scène Opéra*, Opéra aujourd'hui N° 6, *cf., infra*.
- Lévi-Strauss, Claude "La estructura de los mitos", en *Antropología estructuralista* (1958), Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- Mancini, Roland, *Mussorgsky*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- Martin Triana, José María, *El libro de ópera*, Alianza, Madrid, 1987.
- El libro de la ópera grabada*, Alianza, Madrid, 1990.
- Menuhin, Yehudi "Oedipe and Enesco", artículo incluido en el libreto de la edición discográfica del *Oedipe*, de Enesco (EMI Francia 1990).
- Ovidio *Metamorfosis*, versión de Ruben Bonifaz Nuño, 2 tomos, UNAM, México, 1979.
- Rosental, Harold y WARRACK, John, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Second edition, 1980.
- Scholes, Percy A. *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Second edition edited by John Owen Ward, Oxford, 1977.
- Senechaut, Marcel *Le nouveau répertoire lyrique*, Librairie Théâtrale, París, 1952.
- Texier, Marc "Charles Chaynes: biographie, catalogue, discographie, bibliographie", en *Avant-Scène Opéra*, Opéra aujourd'hui N° 6, *cf., infra*.
- Whelbourn, Hubert *Diccionario de músicos célebres del pasado y del presente*, Anaconda, Buenos Aires, 1952.
- Otras obras:**
- L'Opéra. Dictionnaire chronologique, de 1597 à nos jours*, Ramsay, París, 1979.
- Dictionnaire des disques et des compacts*, Diapason, Robert Laffont, París, 1991.
- Phaidon Book of the Opera. A survey of 780 operas from 1597*, Phaidon, Oxford, 1979.
- Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*, 17 tomos, Salvat, México, 1983.
- Schwann: Catálogos de discos clásicos de diferentes épocas de esa publicación (*Schwann 1*, *Schwann 2*, *The New Schwann*, *Schwann CD*, etcétera, hasta los actuales *Schwann Opus*).
- The Penguin Guide to Compact Discs*, edited by I. March, Pinguins Books, Middlesex, G. Breñaña, 1990.
- The Penguin Guide to Opera on Compact Discs*, edited by I. March, Penguin Books, Middlesex, G. Breñaña, 1993.
- The Good CD Guide 1992*, Gramophone Publ., Eastfield, Gran Breñaña, 1991.
- Laser Video File*, Spring/Summer 1994, Westwood, EEUU, 1994.
- Revistas**
- Avant-Scène Opéra*, núm 18, dedicado a *Didon et Aeneas*, de Purcell y complementada con *Le nom d'Oedipe*, de A. Bucoucheliev, París, 1978.
- Avant-Scène Opéra*, *Opéra aujourd'hui*, núm. 6, dedicado a *Jocaste*, de C. Chaynes, París, 1994.

# NOTAS SIN MÚSICA



## REQUIEMS

### GOLONDRINAS PARA JUAN VICENTE MELO (1932-1996)

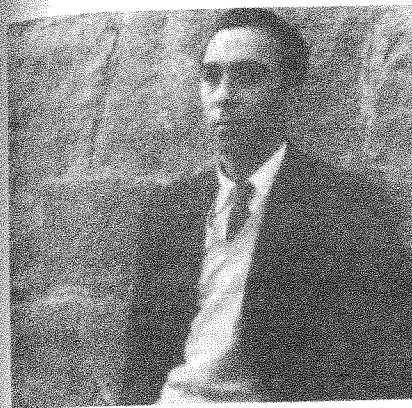
Aquejado por males múltiples, el 9 de febrero pasado, en su natal puerto de Veracruz, dejó de existir Juan Vicente Melo. La noticia conmocionó a sus lectores y especialmente a quienes tuvimos el privilegio de tratar a este hombre apasionado y lúcido, frágil y valiente, modesto y generoso; este “jarocho” —como le decían sus amigos de generación, Juan García Ponce y José de la Colina, entre otros— que en sus años finales conservaba bastante de un buen humor y una picardía legendarios.

Por su precoz *Autobiografía* (1966), sabemos que de niño adoraba mentir, contar cuentos a su nana y sorprender a sus hermanos adivinando, a ojos cerrados, el número y la línea de los viejos tranvías de Veracruz por el ruido que hacían al dar vuelta a la calle. Sortilegio en que parecen confluir un oído finísimo, una memoria ultrasensible y algo más, una relación con la realidad que involucra su rebasamiento, su trascendencia a través del juego y la magia.

Es natural, entonces, que además de la literatura, la otra gran afición de este niño dotado de semejante agudeza auditiva fuera la música, afición además que la familia cultivaba en casa —donde se hospedó el cellista Pablo Casals y en que había una sala de conciertos— y hasta en el apellido. Juan Vicente estudió piano con Esperanza Pulido (1906-1991) —musicóloga ilustrada—, ofreció un recital que entre otras piezas incluía las aladas Mariposas de Grieg y lo primero que publicó, a los quince años, fueron unas críticas a conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, agrupación para la que por mucho tiempo y hasta sus últimos años —así se cierran los círculos— redactaría notas de programa.

Nieto e hijo de médicos, Melo tuvo que seguir la carrera paterna, pero ya sus puntuales desmayos durante intervenciones quirúrgicas anunciaban a las claras un destino literario y musicológico. Así, aunque se graduó en París de dermatólogo —prefería las epidermis a los “horribles” interiores orgánicos— y ejerció un tiempo en un consultorio de Veracruz, aprovechó su estancia parisina para frecuentar al también médico Céline y a Camus, y, ya en la ciudad de México, no dudó en abrazar la vida literaria.

Regocijante paradoja: desheredado por su



Juan Vicente Melo. Foto de Ricardo Salazar

padre —y acogido en casa de José Emilio Pacheco—, Juan Vicente Melo llegaría a ser Hijo Predilecto de Veracruz.

Con excepción de algunas páginas que conjugan felizmente la vocación tripartita de Melo —medicina, música, literatura—, como el memorable ensayo “Donde se trata de las virtudes terapéuticas y los efectos patológicos de la música”, canceló los anales clínicos a favor de un ocio literario que dio pocos pero sustanciosos frutos: los cuentos de *Los muros enemigos* (1962) y de *Fin de semana* (1964), la ya citada *Autobiografía* (1966), la novela *La obediencia nocturna* (1960) y *Notas sin música* (1990) (inéditos están hasta hoy otra novela, *La ruca de Onfalia*, en que Melo trabajó casi hasta el final, y otro libro de cuentos, *Al aire libre*).

En los relatos de Melo se transparentan un puro —que no puritano— sentido del idioma, una prosa rítmica y sensual, una sintaxis sinuosa y un párrafo desenvuelto enamorados de Faulkner, la preferencia por atmósferas enrarecidas y por el flujo vivencial y sensorial, el estatismo temporal,

la fascinación por temas como la amistad, la imposibilidad del amor, la soledad, la culpa, el pecado, todo lo cual alcanza culminación en su obra maestra, *La obediencia nocturna*, que como muy bien ha escrito Christopher Domínguez, “en varios sentidos condensa y dramatiza toda la experiencia de la generación (del autor). (...) Melo, al escribir una de las últimas educaciones sentimentales de la literatura mexicana, encontró el tono de la aberración metafísica”.

*Notas sin música*, recopilación algo tardía de artículos, ensayos y crónicas musicales que no ha recibido toda la atención que merece, no es sólo el registro acucioso, entusiasta e inteligente del quehacer musical en México durante la década de los sesenta —en que Melo, además de colaborador de todas las publicaciones literarias, fue un espléndido promotor musical y cultural al frente de Casa del Lago—; es también, y sobre todo, uno de los primeros y más ejemplares intentos en nuestro país de cultivar una crítica musical imaginativa, creadora, inmejorablemente escrita y felizmente alejada de academicismos pedantes como de reseñismos sosos. Melo combatió los fariseísmos de la cultura oficial, la mediocridad ambiente, la sordera ante la música moderna y contemporánea nacional y mundial; fue uno de los primeros en escribir en México sobre Messiaen o Boulez, sobre Cristóbal Halffter o Muench, sobre Manuel Enríquez o Eduardo Mata, sobre Joaquín Gutiérrez Heras o Mario Lavista. Y con una prosa, una agudeza y un sentido del humor que lo hacen nuestro George Bernard Shaw de la crítica musical.

Vuelen golondrinas jarocho por este hombre generoso que llevaba la música en el apellido y en cuerpo y alma.

Luis Ignacio Helguera

**Juan Vicente Melo en *Pauta*:** Cf. números 3, 6, 8, 15, 23, 24, 26-28, 42 y 46.  
Sobre Melo: núm. 36, “Notas sin música”.

## EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA (1899-1995)

Casi centenario, falleció el maestro, compositor y director de orquesta Eduardo Hernández Moncada el 31 de diciembre pasado, mismo día en que vino al mundo, casi un siglo antes, horas antes de que acabara el siglo, su gran amigo, Silvestre Revueltas. Nacido en Xalapa, Veracruz, el mismo año que Chávez y Revueltas, ese 1899 que se abría a la luz y las tinieblas del siglo XX, Hernández Moncada se trasladó a la ciudad de México en 1918 y aquí fue testigo y participe de la gran cruzada musical de Carlos Chávez, quien lo nombró subdirector del Coro del Conservatorio Nacional, director de la Academia de Ópera —en cuyo periodo, de 1947 a 1956, se estrenaron en México *La jardinera fingida* de Mozart, *La serva padrona* de Pergolesi, *El hijo pródigo* de Debussy y *El pobre marinero* de Milhaud, entre otras óperas— y subdirector de la Orquesta Sinfónica de México.

Eduardo Hernández Moncada fue uno de esos humildes, serviciales obreros de la música que hacen de todo —porque son músicos completos—: tocó el piano en cines, acompañó intérpretes, instrumentó obras de colegas, dio clases en nuestras principales instituciones musicales — fue célebre su cátedra de “Lectura y audición”, que impartió todavía noventa y dos años, hasta que quedó casi sordo—, preparó las “talachas” de las diferentes secciones de la Orquesta Sinfónica de México para que pudiera coordinarlas mejor Chávez, dirigió él mismo grupos instrumentales, compuso música para todos los géneros —sinfónica, operística, de cámara, para cine, para ballet, para escuelas, para piano, para canto, etcétera—, escribió un estudio notable sobre *Los seis cuartetos de cuerdas de Béla Bartók* (UNAM) y varios artículos deliciosos, conmovedores —sobre Chávez, sobre Revueltas, sobre Francisco Agea...

Entre sus composiciones —que merecerían mejor difusión— destacan su celebrada —y difi-

cil de conseguir en grabaciones— Sinfonía número 1, dedicada a Carlos Chávez y estrenada por Dmitri Mitropoulos, y esa página inspiradísima y técnicamente endiablada, *Costeña*, para piano, que con sus sugerencias melódicas y rítmicas de la costa veracruzana, su seducción armónica, su brillantez rítmica, su aire de danza sensual, su stravinskiana explotación percusiva del piano, su espontaneidad para alcanzar el clímax, tiene el rango de obra maestra.

Dos cualidades encantadoras de Eduardo Hernández Moncada, además de la vocación de servicio: la modestia —le daba importancia a la obra ajena y se la quitaba a la propia— y el sentido del humor.

Una vez que Chávez le dijo: “La artritis me tiene muy amolado”, replicó Hernández Moncada: “¡Ajo!” “¿Ajo?” —le preguntó Chávez, esperanzado—. ¿Es bueno?” Y respondió Hernández Moncada: “¡Ajo-robarse...!” Otra vez, unos músicos estaban a punto de golpearse con sus instrumentos y Hernández Moncada detuvo el pleito con una frase: “¡Salve, hijos de la Armonía!” Y cuando Patricia Rosales lo entrevistó, en 1989, para *Excelsior*, le preguntó el maestro que si le interesaba la arqueología. “¿Por qué?”, preguntó ella a su vez. “Porque ha venido usted a entrevistar a una ruina”, replicó Hernández Moncada.

Ruina siempre visitada por los alegres rayos del sol.

L.I.H.

—Pero este ruiñero —afirmó Emilio— no es de los veroneses. Es la clásica *Filomela*, o ruiñero alemán, el único pájaro que *compone*, variando incesantemente su canto; mientras aquellos recitan estrofas hechas. Un verdadero compatriota de Beethoven.

Leopoldo Lugones, *Abuela Julieta*

## JOSÉ SABRE MARROQUIN (1910-1995)

También a finales del año pasado lamentamos el deceso del músico potosino José Sabre Marroquín. Baterista, pianista, director de orquesta y compositor, llegó a la capital del país en 1932 para incorporarse a la radiodifusora XEW. Acompañó en giras por Sudamérica, como pianista, a José Mojica y a Alfonso Ortiz Tirado. Compuso numerosas canciones —“Así llegaste”, “Muchacha tropical”, “Antillana”, “Así fue”, “Nocturnal”, son algunas de ellas—, música de fondo para películas nacionales y un par de piezas para violín y piano —“Canción de cuna” y “De mi tierra”— que fueron grabadas por Henryk Szering.

## LOUIS PANABIÈRE (1935-1995)

Louis Panabière, amigo de *Pauta* y de México, autor del importante estudio *Jorge Cuesta. Itinerario de una disidencia* (FCE, 1983), fue recordado en un homenaje en el IFAL por sus amigos Álvaro Mutis, Guillermo Sheridan, Adolfo Castañón y Jean Meyer como un juglar que en las reuniones tocaba la guitarra e inventaba canciones, cantaba corridos de la Revolución sacados de quien sabe dónde y valeses peruanos; un hombre que “practicaba la amistad como militancia, como religión”.

## MORTON GOULD (1913-1996)

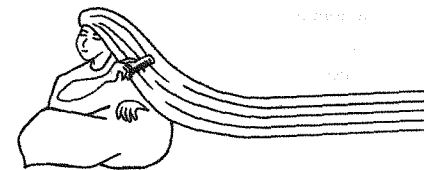
En Estados Unidos falleció Morton Gould, compositor norteamericano que supo conciliar el jazz y otras músicas populares americanas con estructuras y formas clásicas. Excelente orquestador, compuso abundante música sinfónica —varias sinfonías, *Concierto para Orquesta* (1944), *Concierto para bailarín de tap y orquesta* (1952), *Jekyll and Hyde Variations* (1957), etcétera— y abundante música para la escena — como el exitoso ballet *Fall River Legend* (1947)

y las agradables piezas *Gavota* y *The Blues*—, para el cine y la televisión.

## TORU TAKEMITSU (1930-1996)

Ya sobre el cierre de edición nos enteramos de la muerte del gran compositor japonés Toru Takemitsu, suceso que ha impactado al mundo musical entero. Influidos en un principio por Schoenberg, Messiaen y la música concreta de Schaeffer, Takemitsu fue un gran experimentador y un feliz innovador en el tratamiento de la materia musical, especialmente en elementos como el timbre y el espacio sonoro. Su obra, de la que ya se ocupará con más detenimiento *Pauta*, abarca muy diversas combinaciones instrumentales, que van de la cinta a los instrumentos occidentales y la combinación de los procedimientos electrónicos y seriales con instrumentos japoneses tradicionales. Sobresalen, entre otras composiciones de su extenso catálogo: *Requiem* para cuerdas (1957), *Música de árbol* para orquesta (1961), *November Steps* número 1 para shakuhachi, biwa y orquesta (1967) y *A Flock descends into the Pentagonal Garden* para orquesta (1977).

L.I.H.





## WOODY ALLEN DE GIRA JAZZÍSTICA

Después de rodar su magistral film *Balas sobre Nueva York*, Woody Allen guardó la cámara y, acompañado por la New Orleans Jazz Band, desvainó el clarinete para disparar balas jazzísticas sobre París, Londres, Venecia, Milán, Madrid, Barcelona, Ginebra, Viena y otras ciudades europeas. La primera gira musical de Woody Allen fuera de los Estados Unidos, realizada entre febrero y abril pasados, resultó exitosísima: por ejemplo, en unas cuantas horas se agotaron los dos mil boletos de 40 a 60 dólares para escucharlo en el Teatro Olimpia de París.

El menudo y pellirojo —ya encanecido— cineasta de 61 años sabe que nada mejor contra las depresiones, que tanto lo persiguen, como cultivar el humor y la música.

### ¡EXTRA, EXTRA: ANDAN SUELTOS ASALTANTES DE CDS!

No somos pocos los que largo tiempo acariciamos la certidumbre de que cuando menos nuestros libros y discos quedarían a salvo si, por considerarlo valioso o interesante, decidía honrar nuestro domicilio con su visita un ratero. Pues bien, hasta eso ha cambiado ya en este revoltoso fin de siglo y varios amigos engrosan la infausta nómina de bibliófilos y melómanos saqueados.

Refinados pillos irrumpen en cultos hogares, se echan a la bolsa a Gesualdo y a Mozart, a Debussy y a Bartók, a Cage y a Lutoslawski, y se van, silbando alguna bella melodía, a los

rumbos de Monte de Piedad, La Lagunilla o Tepito para revender, difundir a precios populares una mercancía que, generalmente, sus propietarios adquirieron por sumas excesivas. Es ahí, por cierto, donde recomendamos a los saqueados reponer sus discotecas y, con suerte, volver a comprar sus mismos discos por desembolsos ahora más razonables.

Alguna desventaja había de tener el cómodo y seductor formato de los CD: los rateros de estas bandas vanguardistas los prefieren con mucho a los voluminosos discos "negros", como las ediciones Siruela a las Montaner y Simón.

¿Qué hacer? ¿Guardar la discoteca bajo caja fuerte? ¿Instalar alarma estereofónica?

L.H.

## DISCOS

Juan Arturo Brennan

La etiqueta discográfica Decca ha lanzado recientemente los primeros volúmenes de una colección que está entre lo más interesante de la producción de discos compactos en los últimos años. Se trata de una fascinante colección de obras que, agrupadas bajo el título de Entartete Musik (Música degenerada), ofrecen al que escucha un singular panorama del pensamiento musical que, por una u otra razón, fue reprimido durante el infame Tercer Reich de Adolfo Hitler. Al margen de las consideraciones políticas y humanistas que pudieran hacerse respecto a esta serie, su valor principal está en la música misma, que es en general de muy alta calidad y que ha sido interpretada y grabada con sólidos parámetros estéticos y técnicos. A manera de introducción a la serie Entartete Musik, ofrezco breves reseñas individuales de tres de

sus volúmenes, así como las fichas de otros cuatro, con una muy explícita recomendación para escucharlos.

En la densa, sensual y mórbida *Sinfonía lírica* de Alexander Zemlinsky se adivina un universo post-mahleriano en el que hay también algunos elementos del mundo sonoro del Schoenberg romántico. No es casualidad que el propio Zemlinsky haya dicho que su *Sinfonía lírica* guarda puntos de contacto con *La canción de la tierra* de Gustav Mahler. Como corresponde a este tipo de obra y al período en que fue escrita, la *Sinfonía lírica* aparece como representante de una importante etapa de transición entre los últimos alientos del gran sinfonismo germánico y los lenguajes más austeros que surgieron como una reacción en su contra. Destaca en especial la parte final de la obra, una combinación de intensidad y ambigüedad realmente inquietante.

Este disco contiene también las *Canciones sinfónicas* Op. 20 del propio Zemlinsky, más lineales y austeras que la *Sinfonía lírica*, pero no sin una buena dosis de intensidad expresiva. Estas canciones están basadas en poemas negros, en cuya puesta en música se adivina cierta incomodidad de Zemlinsky con los elementos sonoros del jazz. En este ámbito, destaca el interesante detalle de haber confiado la interpretación de estos poemas negros al bajo-barítono negro Willard White, quien añade a las *Canciones sinfónicas* acertados apuntes estilísticos.

ZEMPLINSKY, ALEXANDER: *Sinfonía lírica*; *Canciones sinfónicas* Op. 20

Alessandra Marc, soprano; Hakan Hagegard, barítono; Willard White, bajo-barítono  
Real Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam

Riccardo Chailly, director  
DECCA 443 569-2

Uno de los discos más interesantes de la serie Entartete Musik es el dedicado a la música del compositor checo Erwin Schulhoff, a través de tres de sus conciertos, y algunas obras para piano solo. El Concierto para piano se mueve en un ámbito expresionista con toques "orientales" y atractivas acotaciones repetitivas; Schulhoff se muestra aquí como un hábil artesano en el manejo de patrones rítmicos insistentes y figuras reiteradas. Hay, además, algunos apuntes de un impresionismo oscuro que más tarde derivan en un ambiente claramente basado en el jazz. (No es coincidencia que este disco lleve como subtítulo *Conciertos a la jazz*.)

En el Doble concierto para flauta y piano de Schulhoff se advierte, sobre todo, un lirismo austero aplicado a un plan estructural de gran claridad y un diseño melódico de trazo amplio y rico. El disco incluye también el Concierto para cuarteto de cuerdas y orquesta de alientos, en el que Schulhoff logra, sobre todo, un buen equilibrio entre las cuerdas solistas y el grupo acompañante. Además, en esta obra se hace evidente el conocimiento profundo que Schulhoff tenía de los timbres, ya que en cada uno de los grupos logra sonoridades realmente atractivas, plenamente individuales. El disco se complementa con una serie de piezas para piano solo, todas ellas basadas en el jazz, uno de los "pecados" musicales que Hitler reprimió con especial brutalidad. El jazz de Schulhoff es altamente estilizado, y en sus piezas ha sufrido una fascinante transformación que no hace concesiones al gusto popular. Hay en estas piezas, por otro lado, interesantes referencias al estilo musical de Los Seis, y el interés histórico añadido de que las interpretaciones (grabadas en 1928) están a cargo del propio Schulhoff al piano.

SCHULHOFF, ERWIN: Concierto para piano; Doble concierto para flauta y piano; Concierto para cuarteto de cuerdas; Cinco estudios de jazz; Bosquejos de jazz; Rag Music  
Aleksandar Madzar, piano; Bettina Wild, flauta;

Erwin Schulhoff, piano; Cuarteto Hawthorne  
Filarmónica Alemana de Cámara  
Andreas Delfs, director  
DECCA 444 819-2

Uno de los aciertos de la serie Entartete Musik es la inclusión de óperas de los compositores reprimidos, encarcelados o exiliados por el Tercer Reich, en el entendido de que la ópera, sobre todo en la Alemania nazi, era un buen parámetro de progreso musical. Dicho de otra manera: era evidente que si un compositor de ópera se atrevía a desviarse del sacrosanto camino wagneriano, se arriesgaba a atraer toda la furia del Dr. Goebbels y sus cómplices. Eso fue, básicamente, lo que ocurrió con varios de los compositores representados en la serie Entartete Musik, a ninguno de los cuales pareció interesarles el perpetuar el modelo de drama musical instaurado por Wagner.

*El emperador de la Atlántida (Der Kaiser von Atlantis)* de Viktor Ullmann, fue compuesta en el campo de concentración de Terezín, y es una ópera breve muy cercana a Berg en algunos modos de expresión, aunque menos concentrada y austera en la forma. En *El emperador de la Atlántida* se hace patente la relación cercana de Ullmann con Schoenberg y Zemlinsky, sobre todo por la interesante combinación del romanticismo postrero con la nueva objetividad musical de su tiempo. La alegoría central de la ópera es más que evidente con la audición acompañada del libreto: el emperador de la Atlántida representa a Hitler, y toda la ópera es una cáustica alegoría del fascismo y sus múltiples trampas. Especialmente atractiva en esta ópera de Ullmann es la propuesta de utilizar una dotación camerística como complemento orquestal de las voces.

Este disco contiene, además de *El emperador de la Atlántida*, las *Canciones de Hölderlin*,

para mezzosoprano y piano, en las que Ullmann hace gala de una expresión intensa y concentrada, claramente inserta en las regiones extremas de la gran tradición del lied alemán.

ULLMANN, VIKTOR: *El emperador de la Atlántida*, ópera en un acto y cuatro escenas  
Michael Kraus, Franz Mazura, Martin Petzold,  
Christiane Oelze, Walter Berry, Herbert  
Lippert, Iris Vermillion  
Jonathan Adler, piano  
Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig  
Lothar Zagrosek, director  
DECCA 440 854-2

En seguida, las fichas de otras grabaciones notables de la serie Entartete Musik:

KORNGOLD, ERICH WOLFGANG: *Das Wunder der Heliane*, ópera en tres actos  
Anna Tomowa Sintow, Hartmut Welker, John  
David de Haan, Reinhild Runkel, René Pape,  
Nicolai Gedda, Martin Petzold  
Coro de Radio Berlín  
Orquesta Sinfónica de Radio Berlín  
John Mauceri, director  
DECCA 436 636-2

KRENEK, ERNST: *Jonny spielt auf*, ópera en dos partes  
Heinz Kruse, Alessandra Marc, Krister St. Hill,  
Michael Kraus, Marita Posselt  
Coro de la Ópera de Leipzig  
Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig  
Lothar Zagrosek, director  
DECCA 436 631-2

SCHREKER, FRANZ: *Die Gezeichneten*, ópera en tres actos

Heinz Kruse, Elizabeth Connell, Monte  
Pederson, Alfred Muff, Laszlo Polgar, Christiane  
Berggold, Martin Petzold  
Coro de Radio Berlín  
Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín  
Lothar Zagrosek, director  
DECCA 444 442-2

GOLDSCHMIDT, BERTHOLD: *Der gewaltige Hahnrei*, tragicomedia musical en tres actos  
Canciones mediterráneas  
Roberta Alexander, Robert Wörle, Michael  
Kraus, Caudío Otelli, Helen Lawrence  
John Mark Ainsley, tenor  
Coro de Radio Berlín  
Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín  
Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig  
Lothar Zagrosek, director  
440 850-2

Y ya que las últimas fichas de la sección anterior se refieren a ópera y similares, justo es empezar la sección de reseñas de discos de música mexicana con algo más de ópera. Ha sido lanzada recientemente la grabación de la ópera *Ildegonda*, de Melesio Morales, realizada en vivo con motivo de las representaciones de la obra en el Centro Nacional de las Artes en noviembre de 1994. Por una parte, esta grabación es una importante adición a la muy modesta e incompleta discografía de ópera mexicana. Por otra parte, una nueva audición de *Ildegonda* permite reafirmar lo escuchado en aquellas representaciones del 1994: esta ópera es una buena muestra de la casi total asimilación de los parámetros italianos en la música mexicana de la época de Morales, asimilación matizada por diversos episodios en los que se adivina un mestizaje musical muy atractivo, una especie de pre-nacionalismo que pugna por salir de las cadenas italianas. Más allá de su indudable valor

como documento sonoro, esta grabación de *Ildegonda* presenta evidencias de las muchas limitaciones que aún existen en nuestro medio en lo que se refiere a grabaciones de discos en vivo. Esto es apreciable no sólo en desde el punto de vista técnico, sino también en el ámbito de la interpretación.

MORALES, MELESIO: *Ildegonda*, ópera en dos actos  
Violeta Dávalos, soprano; Raúl Hernández,  
tenor; Grace Echauri, mezzosoprano; Ricardo  
Santín, barítono; Edilberto Regalado, tenor; Noé  
Colín, bajo  
Coro de la Escuela Nacional de Música  
Orquesta Sinfónica Carlos Chávez  
Fernando Lozano, director  
CNCA/SN

Y puesto que es la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez la encargada de dar vida a *Ildegonda* desde el foso, dedico las páginas siguientes a dar noticia de las más recientes grabaciones de este conjunto. De todas ellas, la menos afortunada es la que lleva por título *Concierto a la patria* y que incluye dos obras de Blas Galindo, piezas circunstanciales de corte patriótico que no están entre lo mejor de su producción. La primera de ellas es el poema sinfónico-coral *A la patria*, basado en *La Suave Patria* de López Velarde. En esta obra pueden advertirse algunas de las cualidades de Galindo en cuanto a la creación de un mundo sonoro de fuerte identidad propia y en cuanto al aprovechamiento del texto original. No ocurre lo mismo con la segunda obra, la cantata *Homenaje a Juárez*, que está inspirada en el texto del manifiesto constituyente de 1857. En esta obra hay numerosos momentos en que el pensamiento musical se convierte en panfleto, debido sobre todo a la lectura recitada de fragmentos selectos del do-

cumento mencionado. Estas lecturas le dan a la obra un matiz de lección escolar de civismo que no ayuda mucho a la apreciación del trabajo musical de Galindo, que sin duda tiene aquí momentos interesantes por desgracia opacados por el ánimo patriotero. La audición de esta obra me recuerda aquello que decía Rossini sobre su cabal disposición a ponerle música a una lista de lavandería. No deja de ser significativa la presencia de la Secretaría de Gobernación (es decir, el ministerio encargado de la censura, entre otras cosas) como copatrocinadora de este proyecto, que no alude precisamente a lo mejor del catálogo inexplorado de Galindo. Al menos, este disco es importante por tratarse de primeras grabaciones, en el formato compacto, de obras de un compositor mexicano significativo.

GALINDO, BLAS: *A la patria; Homenaje a Juárez*

Violeta Dávalos, soprano; Raúl Hernández, tenor; Arturo Barrera, bajo/recitante  
Coro de México  
Orquesta Sinfónica Carlos Chávez  
Fernando Lozano, director  
CNCA/Secretaría de Gobernación/SN

Mucho más interesante que el sospechoso Concierto a la patria reseñado arriba es el disco que la OSSC dedica a la música de Miguel Bernal Jiménez, a través de cuatro de sus obras orquestales importantes. De inmediato cabe destacar el valor que tiene el hecho de rescatar y grabar la música de Bernal, más allá de su muy famoso Concertino para órgano. En este sentido, esta grabación sirve también para actualizar las audiotecas en las que pudieran estar presentes viejas grabaciones en LP de algunas de estas obras. Especialmente atractivas resultan aquí las grabaciones de *El Chueco*, por cuanto es un acercamiento a la música mexicana para danza,

no muy frecuente en el ámbito de las grabaciones, y de *Noche en Morelia*, una de las partituras más interesantes del Bernal narrativo. Igualmente interesante es la grabación de la OSSC del *Angelus* de Bernal, una de sus partituras mejores, y que aquí ha sido interpretada en una buena versión. Estas tres obras, junto con *Tres cartas de México*, conforman un disco realmente atractivo, que nos pone en contacto por un camino poco trillado, con el curioso nacionalismo mestizo de Miguel Bernal Jiménez.

BERNAL JIMÉNEZ, MIGUEL: *Tres cartas de México; Angelus; Noche en Morelia; El Chueco*  
Orquesta Sinfónica Carlos Chávez  
Fernando Lozano, director  
CNCA/SN

Otro disco atractivo de la OSSC es el dedicado a tres obras de Carlos Jiménez Mabarak. La primera de ellas es *Sala de retratos*, en la que una introducción y una conclusión enmarcan a seis pinturas musicales de otros tantos personajes. La obra toda está concebida y realizada con un claro sabor arcaico (arcaizante, dirían algunos), de tintes neo-románticos y cortesanos. Todo ello pone a la obra en un ámbito suave y gentil que si bien es típico de la escritura de Jiménez Mabarak, no va muy bien con el intento de retratar musicalmente, digamos, a personajes como José Revueltas y José Clemente Orozco. Viene después la *Sinfonía en un movimiento*, más sobria y austera, un poco más moderna, y de diseño compacto y sintético. Concluye el disco con la *Balada de los ríos de Tabasco*, de espíritu similar a las otras tres famosas baladas de Jiménez Mabarak. se trata de una obra ligera, hasta cierto punto transparente en la que confluyen momentos de un impresionismo dulcificado y momentos de aliento más tropical.

JIMÉNEZ MABARAK, CARLOS: *Sala de retratos; Sinfonía en un movimiento; Balada de los ríos de Tabasco*  
Orquesta Sinfónica Carlos Chávez  
Fernando Lozano, director  
CNCA/SN

Entre sus producciones recientes, la OSSC propone una idea interesante: un disco con tres conciertos iberoamericanos para guitarra, a cargo de tres solistas distintos. En cuanto al repertorio mismo cabría preguntarse, por ejemplo, ¿por qué una versión más del *Concierto de Aranjuez* en vez de otra partitura más atractiva dado el contexto? Al margen de esto, el disco en cuestión vale la pena porque su audición cuidadosa permite detectar las diferencias de temperamento entre los tres solistas, así como su diversa relación con la orquesta. Al interior de este posible análisis, destaca entre las tres obras una versión fresca y agradable del *Concierto del sur* de Ponce. Hay, además, una competente versión del Concierto para guitarra y pequeña orquesta de Villa-Lobos, a cargo de Rafael Jiménez. De hecho, la presencia de Ponce y Villa-Lobos en este compacto pareciera pedir a gritos una obra distinta a la de Joaquín Rodrigo, pero es de suponerse que las consideraciones de difusión también forman parte de las decisiones de repertorio a la hora de grabar.

PONCE, MANUEL M: *Concierto del sur*  
VILLA-LOBOS, HEITOR. Concierto para guitarra y pequeña orquesta  
RODRIGO, JOAQUÍN: *Concierto de Aranjuez*  
Alfonso Moreno; Rafael Jiménez; Juan Carlos Laguna; guitarras  
Orquesta Sinfónica Carlos Chávez  
Fernando Lozano, director  
CNCA/SN

Bajo el rubro de Música Latinoamericana de Concierto, la OSSC ha grabado un disco con seis obras de distintas latitudes del continente, con resultados diversos. La primera obra es la suite del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera, correcta en su resultado general, pero carente de empuje y energía en ciertos puntos clave de su desarrollo. Después, *Paisajes bajo el signo del cosmos* de Arturo Márquez, obra de ritmo sabroso y de inteligente escritura orquestal, plena de momentos frescos y sugestivos. Más adelante, los *Seis sonos sencillos* de Carlos Fariñas, en los que abunda un ambiente estilizado de baile fino de salón, con algunos apuntes modernos en el campo de la armonía. Viene después el *Mambo de West Side Story* de Bernstein, en cuya interpretación la OSSC muestra algo de la energía que parece estar ausente en otros cortes del disco. Sigue la nostalgia pueblerina de *Mis blancas mariposas*, de Cecilio Cupido, obra que parece salirse un poco del contexto general de la grabación, que finaliza con la *Rapsodia latinoamericana* de Manuel Enríquez, composición de encargo en la que el compositor de Ocotlán combinó los sonos de raíz popular con elementos de su lenguaje propio para lograr un divertimento ligero y sin problemas. Márquez y Fariñas son lo mejor de este disco en cuanto a obras, mientras que Bernstein se lleva la interpretación más sólida.

GINASTERA, ALBERTO: Danzas del ballet *Estancia*  
MÁRQUEZ, ARTURO: *Paisajes bajo el signo del cosmos*  
FARIÑAS, CARLOS: *Seis sonos sencillos*  
BERNSTEIN, LEONARD: *Mambo de West Side Story*  
CUPIDO, CECILIO: *Mis blancas mariposas* (arreglo de Mario Kuri Aldana)  
ENRÍQUEZ, MANUEL: *Rapsodia latinoamericana*  
Orquesta Sinfónica Carlos Chávez  
Fernando Lozano, director / CNCA/SN

Son de reciente aparición dos discos compactos dedicados a la música para piano de Ernesto Elorduy en interpretaciones de Josef Olechowski. Se trata de interpretaciones claras y precisas de obras en las que el cliché de romanticismo francés está sabiamente matizado con numerosas influencias españolas y, en cierta medida, con el espíritu de Chopin. (Dejemos para otro momento la discusión sobre si consideramos a Chopin más francés que polaco o al revés). En este muy estimable par de discos, Josef Olechowski ha logrado versiones ligeras, mas no superficiales, de las piezas de Elorduy, a las que logra poner en un contexto alejado de los excesos expresivos y el azúcar a granel que suelen ser la norma en interpretaciones menos inteligentes. En suma, un buen proyecto y una buena realización a cargo de Josef Olechowski, pianista polaco avecinado en México, quien ha mostrado siempre un loable interés en la música mexicana, no sólo a través de discos como estos, sino también en sus recitales y en sus actividades como pianista acompañante.

ELORDUY, ERNESTO: *Alma y corazón* (Piezas para piano)  
Josef Olechowski, piano  
PRODART 600944000120

ELORDUY, ERNESTO: *Obsesión* (piezas para piano)  
Josef Olechowski, piano  
FONCA/INAH/SN

*Son a Tamayo* es el nombre de una pieza de Arturo Márquez que da título a un disco que protagoniza la arpista Lidia Tamayo, y es sin duda la pieza más atractiva entre las que integran esta producción discográfica. La adición de los soni-

dos grabados en cinta y los instrumentos de percusión da a la pieza una gran amplitud sonora y expresiva. De nuevo, con la inteligente fusión de sus materiales y sonidos, Márquez ha logrado una obra de claro sabor nuestro, sin clichés ni nacionalismos disfrazados, con un discurso musical sabroso, lúcido y, por momentos, de una rara profundidad.

Leticia Cuen presenta en este disco su pieza *Los olvidos*, fundamentada en una austeridad expresiva que va y viene discretamente entre los centros tonales que plantea. Depurada y bien escrita, *Los olvidos* es una buena muestra del potencial de esta joven compositora mexicana.

En *Soledades sonoras V* el compositor argentino Luis Jorge González propone básicamente dos líneas de conducta: la exploración de diversos recursos de producción sonora en el arpa, y un ámbito expresivo que se mueve fundamentalmente en las regiones oscuras y profundas. Hay momentos en la obra en que ambas vertientes se sintetizan de una manera muy sugestiva y poderosa.

La *Suite del insomnio* de Juan Carlos Areán incluida en este disco carece, para su total comprensión, del elemento teatral que sin duda forma parte de su esencia. Breves trozos de música de arpa, interpolados con breves textos poéticos que tienen su eje en Xavier Villaurrutia, no alcanzan a cuajar del todo, al menos al ser escuchados en abstracto. Cualquier juicio más completo de esta *Suite del insomnio* deberá depender de esa componente escénica que aquí no existe.

Por otra parte, *Saga* de Ana Lara se presenta como una obra de sólida escritura, buen flujo de ideas y una sabia creación (y recreación) de sonoridades, todo ello al interior de un diseño formal claro y definido.

La última obra de este buen disco de Lidia Tamayo es *Onírica* de Bernardo Feldman que a diferencia de la pieza de Márquez es mucho más anecdótica y descriptiva en su uso de la cinta grabada y de los sonidos que contiene.

MÁRQUEZ, ARTURO: *Son a Tamayo*  
CUEN, LETICIA: *Los olvidos*  
GONZÁLEZ, LUIS JORGE: *Soledades sonoras V*  
AREÁN, JUAN CARLOS: *Suite del insomnio*  
LARA, ANA: *Saga*  
FELDMAN, BERNARDO: *Onírica*  
Lidia Tamayo, arpa  
Alfredo Bringas, percusiones  
LEJOS DEL PARAÍSO GLPD 10

Aunque de manera un poco tardía, porque el álbum no es reciente, me parece pertinente dar noticia de la existencia en el formato compacto de las sinfonías de Candelario Huízar. Se trata de un paquete de dos discos que contienen las primeras cuatro sinfonías del compositor zacatecano, así como dos de sus poemas sinfónicos más importantes: *Surco* e *Imágenes*. La disponibilidad de estas obras en disco compacto debe servir para recordarnos que el universo mexicano de la sinfonía no se reduce a las sinfonías de Chávez, y que Huízar dejó interesantes aportaciones en este ámbito, explorado con escasa frecuencia por nuestros compositores. En estas sinfonías de Huízar el oyente descubre, entre otras cosas, una llamativa mezcla del discurso épico-nacional con sutiles apuntes impresionistas e incluso, naturalistas. La orquesta es tratada por Huízar con variedad y riqueza, como vehículo de un lenguaje que, anclado en el romanticismo, tiene mucho del espíritu de la banda y la charanga que tan bien conocía el compositor. En muchos pasajes de las sinfonías, el nacionalismo de Huízar es claro y abierto, mientras que en otros toma un matiz de sutileza y discreción, en un ámbito más abstracto y sugerente. Especialmente atractiva resulta en esta grabación la Sinfonía No. 2, *Oxpaniztli*, de carácter 100% ritual, con mucho material basado en escalas pentáfonas, aproximaciones a lo

modal y numerosos ecos de la *Sinfonía india* de Chávez. Y quien quiera escuchar con atención realmente profunda quizá encontrará sombras furtivas e improbables de Copland. Ahora sólo falta que alguno de nuestros directores se decida a grabar la Sinfonía No. 5 de Huízar, que fuera estrenada años después de la muerte del compositor bajo la batuta de Eduardo Diazmuñoz.

CANDELARIO HUÍZAR: Sinfonía No. 1; Sinfonía No. 2, *Oxpaniztli*; Sinfonía No. 3; Sinfonía No. 4, *Cora*; *Surco*; *Imágenes*  
Orquesta Sinfónica Nacional  
Sergio Cárdenas, director  
BMG/RCA 74321-24091-2

De reciente aparición, el álbum que contiene la ópera *Madre Juana* de Federico Ibarra es una adición importante a este ámbito de nuestro acervo discográfico. *Madre Juana* es, entre otras muchas cosas, una obra perfectamente congruente con las preocupaciones del compositor y de su libretista, José Ramón Enríquez. Así, la historia va más allá de un simple caso de posesión (satánica o de otra índole) para convertirse, en manos de Enríquez, en un discurso protagonizado por cuestiones religiosas, políticas, sexuales, filosóficas y de búsqueda del poder. Para el libreto de Enríquez, Ibarra ha escrito una música inconfundiblemente suya en cuanto a sus perfiles melódicos, rítmicos y armónicos, y como en el caso de sus otras óperas (*Orestes* parte a la cabeza de ellas) ha demostrado ser el más importante creador mexicano en este ámbito, en especial por su sabia intuición para generar una dramaturgia musical paralela a la del libreto. No hay en *Madre Juana* (como no hay en las otras óperas de Ibarra) concesión alguna al gusto operístico convencional ni alusiones a estilos arcaicos que, por más aplausos que generen, no dejan de ser una reliquia. Por el contra-

rio, *Madre Juana* es una ópera plenamente moderna que provoca en el oyente una doble fascinación: la de la extraña historia de los demonios de Loudun, protagonizada por Juana, Grandier y Surin, y la de la inquietante, siempre poderosa música de Ibarra. Bienvenida, pues, esta grabación de ópera mexicana contemporánea, que además está complementada por un buen texto de Yolanda Moreno Rivas.

FEDERICO IBARRA: *Madre Juana*

Grace Echauri, mezzosoprano; Ricardo Santín, barítono; Alfredo Mendoza, tenor; Rufino Montero, barítono; Lorena Barranco, soprano; Mauricio Esquivel, tenor

Orquesta y Coro de la Escuela Nacional de Música

Arturo Valenzuela, director

UNAM SM/SN

Con cierto retraso debido a la reciente abundancia de discos mexicanos, doy noticia en este espacio de dos interesantes envíos de la Camerata Renacentista de Caracas que dirige Isabel Palacios. El primero de ellos es el Volumen I de la serie Música del Pasado de América, que lleva como subtítulo La música en las casas y las haciendas. En este subtítulo, y lo que implica, está el interés primordial de este disco: el poner al oyente en contacto con la música secular cotidiana de la época colonial, por contraste con la relativa abundancia de música sacra que conocemos de ese período. Este disco agrupa 19 selecciones de música colonial latinoamericana de 11 autores diferentes (y dos piezas anónimas), entre las que destacan, por ejemplo, la música de Tomás de Torrejón y Velasco, de quien conocemos su ópera *La púrpura de la rosa*, y la de Gaspar Fernández, único autor del período colonial mexicano incluido en la selección. En las últimas tres piezas del disco (*Dame*

*albricia, mano Antón; Mano Fasiquiyo; y Esta noche yo baila*), la Camerata Renacentista de Caracas pone en juego una buena y bienvenida dosis de humor, sabor latino y ámbito percusivo que le va muy bien a estas músicas.

El segundo disco de este buen grupo de música antigua contiene una obra fascinante y muy llamativa: el *Festino* de Adriano Banchieri. Se trata de una suite de 20 madrigales a través de los cuales el compositor desata una saludable y extrovertida apología de los placeres mundanos, y que en la versión de la Camerata Renacentista de Caracas adquiere una vertiente expresiva muy libre, socarrona y divertida, probablemente muy cercana a la intención original de Banchieri. Destaca especialmente en este *Festino* el *Contrapunto bestial alla mente*, que ha sido convertido en un verdadero zoológico musical (o en un concierto bestial, si el lector así lo prefiere) que pide a gritos una representación teatral de toda la obra. Además de la buena interpretación de los músicos y cantantes venezolanos, se agradece la inclusión de los textos originales del *Festino*, así como su traducción al castellano, que permite un mayor disfrute de esta comedia musical renacentista.

#### MÚSICA DEL PASADO DE AMÉRICA

Varios autores

Camerata Renacentista de Caracas

Isabel Palacios, directora

SM/CC 101 01

ADRIANO BANCHIERI: *Festino*

Camerata Renacentista de Caracas

Isabel Palacios, directora

SM/CC 102 02

De Colombia llegó hace tiempo a la redacción de *Pauta* un disco compacto titulado Música de la Catedral de Santa Fe de Bogotá, con interpretaciones a cargo de la Coral Tomás Luis de Victo-

ria. Lo más llamativo de esta colección de músicas religiosas es, al menos para oídos mexicanos, el contacto con compositores muy poco difundidos en estas latitudes, tales como Gutierre Fernández Hidalgo, Juan de Herrera, José Cascante, Juan de Hidalgo, Juan de Araujo y Alonso Torices. La música misma invita, sobre todo, a compararla con la de compositores coloniales más difundidos y grabados con mayor frecuencia, y representa un buen panorama de la composición sacra en Colombia en los siglos XVII y XVIII. Desde el punto de vista de la información anexa al disco, destaca el hecho de que buena parte de la música aquí grabada ha sido investigada por importantes personajes de la musicología contemporánea, en-

tre ellos Robert Stevenson. Las interpretaciones de la Coral Tomás Luis de Victoria son correctas y claras, pero se antoja que algo más se pudo haber hecho en cuanto a obtener texturas más homogéneas y contrastes mejor perfilados. En este sentido, y aunque se trata de músicas diferentes, es más sólido el trabajo de la Camerata Renacentista de Caracas en los discos reseñados arriba.

#### MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SANTA FE DE BOGOTÁ

Varios autores

Coral Tomás Luis de Victoria

Cecilia Espinosa Arango, directora

COLCULTURA/SN

#### AUDIOTECA DE MÚSICA MEXICANA DE CONCIERTO FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES / RADIO UNAM

En el anterior número de *Pauta* se dio noticia de los primeros trabajos realizados para la creación de la Audioteca de Música Mexicana de Concierto, proyecto copatrocinado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y Radio UNAM, y cuya realización está a cargo de Juan Arturo Brennan. En esta entrega de *Pauta* damos noticias de los primeros frutos tangibles de ese proyecto.

Desde el mes de febrero de este año está al aire una serie radiofónica titulada *Tiempo de Audioteca*, a través de la cual, por medio de un programa semanal de una hora de duración, se da a conocer al público el contenido del acervo de la audioteca y se proporciona información sobre los avances del proyecto. Los programas de la serie *Tiempo de Audioteca* están siendo transmitidos por Radio UNAM, en la banda de frecuencia modulada, los viernes a las 18:00 horas.

Por otra parte, la Audioteca de Música Mexicana de Concierto ha iniciado, desde el día 6 de mayo de 1996, su servicio al público. En esta primera etapa se contempla ofrecer el servicio de audición privada de los materiales de música mexicana de concierto que se encuentran en disco compacto y en cinta magnética de carrete abierto. Esta parte del acervo de la Audioteca, a la fecha de esta publicación, cuenta con 150 discos compactos con música mexicana de concierto, así como con 400 cintas que contienen otras tantas obras, algunas transferidas de viejos discos LP y otras grabadas directamente en conciertos y recitales. El usuario podrá contar, además, con una pequeña pero creciente sección bibliográfica de consulta sobre temas de música mexicana. Más tarde, este servicio se ampliará a la audición de cintas digitales de audio (DAT) que contendrán básicamente grabaciones en vivo de obras mexicanas que no estén grabadas en ninguno de los otros formatos. Es importante señalar que aunque la actividad de la Audioteca tiene como ámbito principal a la comunidad musical de México, el servicio de audición está abierto a todo público.

Por lo pronto, la Audioteca de Música Mexicana de Concierto está dando servicio al público en las instalaciones de la discoteca de Radio UNAM, en el segundo piso de la radiodifusora universitaria, de lunes a viernes, de 10 de la mañana a 2 de la tarde. La dirección de la estación es Adolfo Prieto 133, Colonia del Valle.

## LA MUSA INEPTA



En uno de esos curiosos restaurantes con atril giratorio de libros, la inepta Musa adquirió el volumen *Cómo pasar por experto en música*, para saciar su apetito espiritual después de hacer lo propio con el fisiológico. Y tras de haber devorado la obra y convencerse de que contiene suficiente sustancia de su inspiración, nos la envió, consintiendo un comentario.

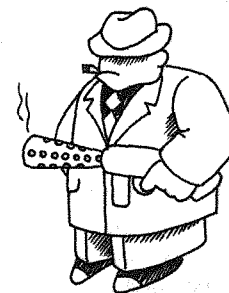
*Cómo pasar por experto en música* (*Bluff Your Way in Music*) de Peter Gammond está publicado enigmáticamente por Ediciones Enigma (México, 1995; traducción de Margarita González Arredondo e ilustraciones de Mauricio Gómez Morín; 85 páginas), dentro de una colección que se llama Erudición Instantánea y que incluye otros títulos no menos seductores: *Cómo pasar por experto en vino*, *Cómo pasar por experto en sexo...* Pero baste por hoy con pasar por expertos en música.

El libro contiene una ambigüedad que ya enuncia su título —cínicamente franco y francamente cínico— y recorre el volumen, plagado de sandeces formuladas con una frivolidad a veces simpática y un desenfado que en contadas ocasiones cuaja en buenos chistes, contrapunteados por algunas felices caricaturas de Mauricio Gómez Morín. Me preocupa que varios amigos que se hacen pasar por expertos en música y se hayan leído el manual de Gammond a escondidas, queden definitivamente desenmascarados por seguir alguno de sus consejos (por ejemplo, el de declarar como “compositor favorito” a Ketelbey). Porque no se sabe si con su guía quiere Gammond orientar, despistar o ambas cosas.

Si resulta divertida la imagen de la orquesta como un toro y del director de orquesta como un matador (p. 18) —para reflejar el pique frecuentemente entre una y otro—, como divertido resulta recomendar al seudoexperto ponerse a disertar sobre Reger (p. 63) —compositor a quien nadie conoce ni escucha—, o decir que después de que Elgar escribió *Pompa y circunstancia* “sufrió una terrible depresión al escucharla en los bailes de graduación” (p. 50), en cambio, y por poner algunos botones de muestra, reclutar a Debussy en la “sección de crí-

ticos” (p. 48), decir que nada en la música de Bartók “proporciona placer” (p. 41), que Britten “siempre parece estar a punto de iniciar una melodía, pero jamás lo logra” (p. 44), que “la música dodecafónica se ha convertido en la tabla de salvación para todos los compositores de segunda línea y aquellos que carecen de imaginación” (p. 57), que los lieder “son canciones carentes de melodías memorables” (p. 80), que “Stravinsky descartó todo vestigio de emoción humana” (p. 60) e insinuar que *La consagración de la primavera* es “un caos subversivo de sonidos” (p. 61), son cosas que sólo pueden divertir a los subnormales y servir para desenmascarar a seudoexpertos en música de la ralea del chistoso señor Peter Gammond.

Luis Ignacio Helguera



## LA MUSA INEPTA



Allá por el lejano mayo de 1995, la Musa Inepta fue invitada a Monterrey por el galán en turno. Melómana al fin y al cabo, se dio tiempo entre cabrito y cabrito para asistir a algunos conciertos. Una mañana, mientras desayunaba opíparamente, la Gordita de *Pauta* leyó esta genial nota de Sonia Coronado en *El Diario de Monterrey*, bajo el emotivo título *Dedica Réquiem a Mozart*: “Wolfgang Amadeus Mozart, una de las máximas figuras de la composición de conciertos para piano y orquesta, tendrá su ‘Réquiem’ en el teatro de la Ciudad de San Nicolás. El ‘Réquiem’, organizado por la Secretaría de Educación, Cultura y Deportes a través de la Dirección de Cultura del municipio de San Nicolás, se llevará a cabo este miércoles a las 20:00 horas. Consistirá en un concierto del Coro Mozart bajo la dirección de Enrique Chávez, donde se interpretarán composiciones del músico fallecido en 1791, del que aún no se sabe con certeza cuál de todos los males que con fiebre le consumían fue determinante en su muerte. El programa a presentar inicia precisamente con el Réquiem introito para coro y soprano solista.”

Huelga decir que la noche de ese miércoles, a las 20:00 en punto, Doña Inepta se retrató en la taquilla del Teatro de la Ciudad de San Nicolás para asistir a tan magno evento, en el que no se tocó ningún concierto para piano. Sin embargo, el exceso de cabrito le produjo esa noche un mal que la consumió con fiebres, y como en otros ámbitos de su vida, nuestra colaboradora no llegó más allá del Réquiem introito y se pasó a retirar (sola) a sus habitaciones. Al día siguiente, la Secretaría de Educación, Cultura y Deportes le regaló boletos para el clásico norteño entre los Rayados del Monterrey y los Tigres de la U. de Nuevo León.

Acuciosa investigadora de asuntos históricos y musicales, Yael Bitrán lleva el celo profesional al extremo de leer íntegramente, por ejemplo, el *Carnet Musical* de cada mes. En el ejemplar de octubre de 1995 de tan egregia revista, Yael encontró cierta información que, por su decidida importancia histórica, remitió a

esta redacción vía un fogoso fax. La dama que administra estas páginas decidió, por razones evidentes, incluir tal información en esta entrega de *Pauta*.

Resulta que en el mencionado ejemplar del *Carnet Musical* se informaba que en las vetustas frecuencias de la XELA se habría de transmitir un programa con música para órgano de Felipe Ramírez Ramírez (1939) interpretada por Joseph de Torres (1661-1727). ¡Qué admirable acto de solidaridad entre músicos! Si el maestro Ramírez se ha pasado los últimos años promoviendo e interpretando la música de Don Joseph de Torres y Vergara, éste, a pesar de llevar más de dos siglos de muerto, ha hecho lo propio con las composiciones de su colega organista y compositor. Conmovedor asunto, sin duda. El programa radiofónico en cuestión, que la Musa Inepta escuchó con atención individualizada, resultó un éxito casi total. El negrito en el arroz: Don Joseph de Torres realizó esta grabación en 1712, sobre tablillas de arcilla, y la calidad del sonido no es óptima.

Como ya viene siendo costumbre en años recientes, las programaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional se han estado planeando con inteligencia y sensibilidad, entre otras cosas para atraer a públicos nuevos y jóvenes. Y claro, para conservar a públicos no tan nuevos ni tan jóvenes, como nuestra Miss Inepta. Para el sexto programa de la última temporada de 1995, la oferta musical era tan grata, que la Gordita se puso sus mejores trapos y fue a Bellas Artes a escuchar un concierto en el que, además de bonitas melodías de Mozart, Moncayo y Chaikovski, se interpretó el Concierto para oboe de Marcello, anunciado con el subtítulo de *Anónimo Venezolano*. A la audición de tan sublime obra, la Musa Inepta suspiró en repetidas ocasiones, haciendo tremolar su abultado y generoso pecho, y la experiencia fue tan enriquecedora que al salir de ese templo de la música y las artes nuestra colaboradora comprendió por qué Vivaldi compuso tantos conciertos para bandola, cuatro y arpa llanera, y por qué se baila furiosamente el joropo durante el Carnaval de Venecia.

La no tan soleada mañana del domingo 29 de octubre de 1995 Mademoiselle Inepta abrió, con el primer sorbo del matinal café, su ejemplar de *La Jornada*, para encontrar en la página 29 una prolija reseña de asuntos Cervantinos a cargo de Raquel Peguero. Le llamó especialmente la atención el párrafo dedicado a comentar el *doble montaje* de Catulli Carmina de Carl Orff y Dido y Eneas de Franck Pourcel. Al parecer, la doble función resultó tan exitosa (sobre todo la

romántica ópera de Franck Pourcel) que el siempre amable Lic. Sergio Vela, director del Cervantino, tiene entre sus planes para el festival de 1996 el incluir otra doble función de ópera, con sendos estrenos en México de partituras operísticas de Ray Conniff y Mantovani.

Se augura un éxito similar, o superior, al obtenido por el *Dido y Eneas* de Monsieur Pourcel.

Hay pocas cosas más instructivas que las columnas de "crítica" cinematográfica de Susana Cato en la revista *Proceso*. Encantada con las diatribas que se han estado mandando los señores Paz, Flores Olea, Krauze y demás pensadores de similar calibre, la Musa Inepta no se pierde un *Proceso* por nada del mundo. En la sabia reseña de la Sra. Cato a la película *Eclipse total* (*Dolores Claiborne*, Taylor Hackford, 1995) ofrece esta perla de rigor fílmico-musical:

"La música —inspirada a decir de Hackford en la 'cualidad espiritual misteriosa' de los compositores europeos Arvo y Alfred Schnittke— fue ejecutada por Danny Elfman con una orquesta de 90 integrantes."

A la autora de estas y otras maravillas de la crónica se le olvidó informarnos que Arvo y Alfred Schnittke son dos gemelos nacidos en Chechenia (que es una de las muchas regiones del gran continente europeo) y que desde niños componen música al alimón. No porque no quieran seguir caminos independientes, sino porque desafortunadamente son siameses, unidos por la punta de la nariz.

Al buscar otros ejemplares de *Proceso* para solazarse con las bofetadas entre los zares (y ex-zares) de la cultura, nuestra rotunda amiga encontró otras maravillas en la multimencionada columna cinematográfica de Susana Cato. Esta vez, las víctimas fueron dos minusválidos ilustres: un castrado y un sordo. Contra el pobre de Farinelli, afirma que *cercenando el miembro viril de un hombre en su infancia, su voz de cristales líquidos podría conservarse toda la vida como un manantial virgen*. Y tantito más adelante, afirma que *Farinelli fue uno de los grandes tenores castrados del siglo XVIII*. Y por si fuera poco, nos cuenta el cuento (que a su vez le cuenta la película de marras) de que *la rudeza de la vida hace morir en el desprecio a Haendel*. Contra el pobre Beethoven la agresión de Susana Cato no es menor: afirma que el atribulado compositor dedicó su Quinta sinfonía a Napoleón. No cabe duda que estas especies de crónicas de películas musicales han sido muy instructivas para Doña Inepta: le han enseñado que la au-

tora de tales engendros no sólo no sabe nada de cine, sino que tampoco sabe nada de música, y mucho menos de anatomía genital. Leído lo cual, nuestra redonda corresponsal regresó a la más edificante lectura de los dimes y diretes entre los intelectuales, que ya van como en el vigésimo round de su especie de polémica.

Otro gozoso descubrimiento de la Musa Inepta: una más de las columnas de Gabriel Rodríguez Piña en las inefables páginas culturales de *Excelsior*. En esta ocasión el cronista cita (o intenta citar) algunos conceptos vertidos por el pianista Cyprien Katsaris en su reciente visita al Festival Internacional Cervantino. Nuestra amiga comparte con nosotros algunas de estas delicias.

"Acerca de la música de Brahms citó que ésta puede tratar de definirse como romántica-viril, a diferencia de la de Chopin, que en ocasiones puede ser sentimental y femenina, pero sólo a veces, no siempre, porque se trataba de un hombre de a veras. Y este quinteto de mañana sin duda que es perfecto, desde la primera hasta la última nota, por su inspiración y construcción, y que sin duda lo hacen ser alguna de las tres cuatro grandes músicas escritas alguna vez y que a mí me fascina tocar."

Hasta aquí este regalo para los ojos, los oídos y el intelecto; sin duda, una crónica musical de a veras, de las tres cuatro mejor escritas alguna vez, con lujo de concepto, desarrollo y gramática.

Hace algún tiempo, un no tan joven colaborador de la Musa Inepta, ése que cobardemente se escuda bajo las iniciales J.A.B., cedió una vez más a las tentaciones del pluriempleo, y a la peregrina idea de comunicarle al prójimo un cierto gusto por la música. Así, aceptó fajarse un semestre entero en la Universidad Anáhuac, cuna de prohombres y semillero de la crema y nata de nuestra modernidad, impartiendo un curso de apreciación musical a los jóvenes y entusiastas universitarios del segundo semestre de la carrera de comunicación. Después de mil peripecias, y tal y como su contrato se lo exigía, el personaje en cuestión tuvo que aplicar un (inútil) examen semestral a sus pupilos. Para la corrección de tanto papel pidió la ayuda nocturna (sin suspicacias, por favor) de la Musa Inepta. Ella, violando lo único que podía violar, es decir, el secreto profesional de J.A.B., sustrajo copias de algunos de los exámenes más notables, y en un sucio afán de lucro y ventaja personal, publica aquí y ahora algunos pasajes selectos de las respuestas de los jóvenes universitarios. Al tomar en cuenta la pers-

picacia de su lectores, la Musa omite las preguntas; las respuestas son elocuentes, instructivas y fascinantes por sí solas.

- Canon, fuga y concierto grosso son las partes de una ópera.
  - Canon, fuga y concierto grosso pertenecen al New Age.
  - Canon, fuga y concierto grosso son los pedazos de un rondó compuesto.
  - Las partes de una fuga son: apertura, desarrollo y salida.
  - Las partes de un rondó son los tiempos.
  - Entre los instrumentos de la orquesta están los platinos, bandolín, bandleón, mantolina, corno suizo, charanda, trompón, banjo, clavicordio, tumba, palitos, hojas de árbol, director de orquesta.
  - Que en el canto gregoriano no se usan instrumentos electrónicos.
  - Que en el canto gregoriano se da un eco y se utilizan instrumentos de aire.
  - El gregoriano representa su tipo de vida y te hace imaginarte el canto cantado por monjes gregorianos.
  - La música occidental, o sea japonesa.
  - La forma A-B-A es de la música repetitiva.
  - La forma A-B-A es la música de iglesia.
  - En la fuga el sonido desaparece o se desvanece.
  - Las películas del espacio dieron lugar a la música New Age.
  - El zilaphone, instrumento de metal.
  - La voz humana, afinación de las cuerdas vocales y respiración por el estómago.
  - Entre los más importantes: Chopin, Bivaldi, Ravelle, Saligeri, Bach, Straus, Amadeus, Chapioski, Pachabelle, Hegel, Berdi, Warner, Berlitz, Romanowsky, Meldenson, Franz, Litz, Mossart, Raigmaninof, Luis Cobos.
  - En la repetitiva se repiten las estrofas, en la minimalista se repiten los pulsos.
  - *Duelo de vándalos*, de la película *Amarga pesadilla*.
  - El rondó es la música de cámara.
  - En el rondó la música es variada y tiene todo tipo de tonos.
  - El madrigal es cantado, el motete no.
  - El motete es una orquesta.
- Aunque la Musa Inepta se ría a carcajadas de lo anterior, el asunto es serio, porque muestra con claridad por qué a J.A.B. le suspendieron indefinidamente sus asignaciones académicas y la percepción salarial correspondiente, o sea, por qué lo corrieron de la mencionada universidad.

Juan Arturo Brennan

## COLABORADORES

• **Aurelio Tello:** véase *Pauta* 55-56.

• Sobre el poeta **Manuel Ponce** (1911-1993) nos dice Gabriel Zaid en una generosa nota anexa a los poemas que nos envió: "Ponce, como Hopkins, era sacerdote y se interesó tanto en la música que hasta llegó a intentar la composición. Remotamente emparentado con Manuel M. Ponce. Fue secretario de la Comisión Nacional de Arte Sacro". La UNAM publicó una antología de su obra poética.

• **Arón Bitrán** (Santiago de Chile, 1956), violinista naturalizado mexicano, realizó estudios en el Conservatorio Nacional de México con Luz Vernova y en la Universidad de Indiana con Joseph Gingold. Ha tocado en las principales orquestas latinoamericanas y ha sido solista en algunas de ellas. Actualmente es profesor en Pittsburg y en el Centro Nacional de las Artes (México). Fue fundador del Cuarteto Latinoamericano en 1981 y desde entonces es su violín segundo.

• **Gloria Carmona:** véase *Pauta* 55-56.

• Sobre el compositor **Javier Álvarez** véase *Pauta* 53-54.

• En los poemas de **Francisco González León** (Lagos de Moreno, Jalisco, 1862-1945) campea una devoción por el sabor de los ambientes provincianos y las cosas sencillas, con el encanto de un Francis Jammes o un Ramón López Velarde —con quien González León se carteo—, si bien sin su profundidad. Boticario, casi no salió de su pueblo, el entorno de sus poemas. Bajo el título de *Campanas de la tarde*, (1948, reeditado en *Lecturas Mexicanas*, 3a. serie, Conaculta), fue recogida su obra poética.

• **John L. Walker** (Estados Unidos) hizo estudios en la Universidad Drake en Den Moines, Iowa, y en la Universidad Temple de Filadelfia, y se graduó como doctor en música en la Universidad de Nebraska con una tesis sobre la música latinoamericana para oboe. Ha sido oboe principal de la USAF Heritage of America Band en Virginia y de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara; actualmente es oboe principal de la Orquesta Sinfónica del Ecuador y profesor en el Conservatorio Nacional de ese país.

• Sobre **Eduardo Mata** puede verse *Pauta* 53-54 y 55-56.

• Sobre **Eduardo Hernández Moncada** véase "Notas sin música" en este mismo número.

• **Andrea Montiel**, hija del maestro, pianista y compositor Armando Montiel, ha publicado varios libros de poemas.

• **Ramón Montes de Oca** (México, 1953) estudió en el Southern Oregon State College (E.U.) y en el Conservatorio Nacional de México tomó cursos con Mario Lavista. Ha sido profesor invitado de la Universidad Estatal de California en Fresno, E.U. Actualmente es coordinador del Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Festival Internacional Cervantino. Entre sus composiciones se encuentran *Sombra de ecos* para violín solo (1989), *Tierra de cenizas* para cuarteto de cuerdas (1989) y *Laberinto de espejos* para fagot (1990).

• El gran compositor **Henry Cowell** (E.U., 1897-1965) difundió la música de vanguardia a través de la revista *New Music Quarterly*, que fundó y dirigió. También estuvo al frente de la Pan American Association of Composers. Entre

sus discípulos estuvieron Gershwin y Cage. Publicó una biografía de Ives y el importante libro teórico *New Musical Resources* (1919). Compu-so música experimental para piano, 20 sinfo-nías, música para percusiones, 2 conciertos para koto y orquesta, música de cámara, canciones y la ópera *O' Higgins of Chile* (1949).

- **Elliott Carter** (Nueva York, 1908) es uno de los compositores más importantes de la música contemporánea. Estudió con Ives, Piston, Holst y Boulanger. De un primer periodo neoclásico, pasó a innovaciones notables en el campo de la métrica, el ritmo y el tempo. Entre sus obras más sobresalientes están una Sonata para piano (1945-46), cuatro cuartetos de cuerdas (1951-86), *Variaciones* para orquesta (1955), *Sinfonía de las tres orquestas* (1976-77) y *Seis poemas de Elizabeth Bishop* (1976) para voz y piano.

- **Peter Garland**, compositor e investigador de la música contemporánea y de la música tradi-cional de México, es autor de varios estudios sobre Nancarrow y otros compositores america-nos y del libro *Silvestre Revueltas* (Alianza Edi-torial, México, 1994).

- “**Gerardo Diego** (Santander, España, 1896-1987) es autor de la célebre antología *Poesía es-pañola: contemporáneos* (1934) y uno de los miembros más destacados de la generación del 27, que aparece ahí reunida por vez primera. *Manual de espumas* (1924), *Fábula de Equis y Zeta* (1932) y *Poemas adrede* (1932), tres de sus libros más importantes, se publicaron origi-nalmente en México”. (Nota de Aurelio Asiain).

- **Rafael Muñoz** (México, 1966) estudió filoso-fía en la UNAM y prepara una tesis sobre Hume

y la censura. Ha colaborado en diferentes publi-caciones, como *Casa del Tiempo e Información científica y tecnológica* del Conacyt (donde fue jefe de información). Actualmente es coordina-dor editorial de la *Enciclopedia de México*.

- El gran poeta y crítico de ópera Eduardo Lizalde ingresó al Consejo editorial de *Pauta* en el número anterior.

- El periodista y crítico musical **Roberto Gar-cía Bonilla** ya ha colaborado antes con noso-tros. Recientemente obtuvo una beca del FONCA para configurar un libro de entrevistas a músicos.

- El poeta **Julio Trujillo** ha colaborado en la revista *Vuelta* y otras publicaciones literarias. Actualmente prepara un libro de poemas y se desempeña en la codirección de la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*.

- **José Perrés** (El Cairo, Egipto, 1944) vivió desde niño en Uruguay y ahí se formó como psicólogo y psicoanalista. Radica en México desde 1976 y aquí obtuvo la maestría en Psico-logía clínica (UNAM) y el Doctorado en Cien-cias Sociales (UAM). Es profesor de la UAM Xochimilco desde 1980 y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Es autor de *Freud y la ópera* (FCR) y otros libros. Ya ha explorado las relaciones entre música y psicoa-nálisis en otras colaboraciones publicadas en *Pauta* 11 y 13.

- **Julio Ponce** es ilustrador y diseñador gráfico, egresado de la ENAP, UNAM.

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

En su próximo número, *Pauta* publicará, entre otros materiales:

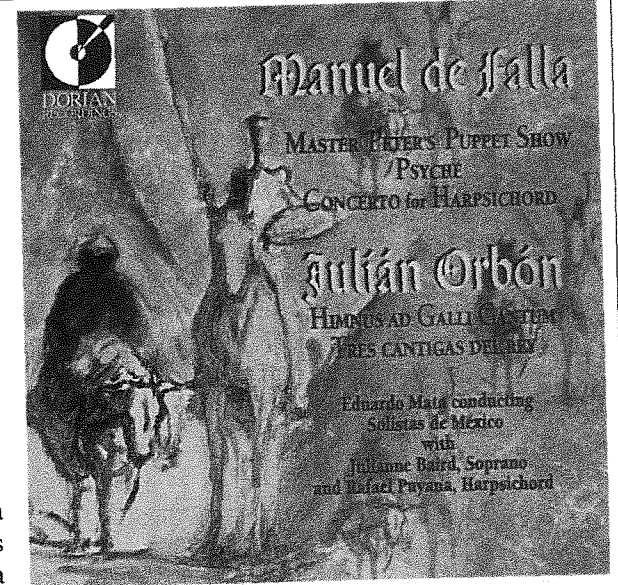
- **Pierre Boulez**: Imaginación y realidad
- Cartas cruzadas entre **Pierre Boulez** y **John Cage**
- **Hilda Paredes**: entrevista a **Karlheinz Stockhausen**
- **Víctor Rasgado**: entrevista a **Franco Donatoni**
- **Alfredo del Mónaco**: Hacia una liberación del sonido
- **Erik Carvalho**: sobre **Alberto Ginastera**
- **Violet Vagramian** y **José Perrés**: sobre el *Edipo* de **Enescu**

Obras de:  
Manuel de Falla  
y Julián Orbón

Solistas de México  
con Julianne Baird,  
soprano  
y Rafael Puyana,  
clavecín

Eduardo Mata,  
director

De venta  
en las principales  
casas de música



VILLALOBOS  
Cuartetos Nos. 6, 1, 17

Cuarteto  
Latinoamericano



De venta  
en las principales  
casas de música

VILLALOBOS  
Cuartetos Nos. 3, 8, 14

Cuarteto  
Latinoamericano



De venta en las  
principales casas de  
música

## ENCUENTRO DE TRADICIONES

### SEGUNDO TALLER INTERAMERICANO DE COMPOSICIÓN

El Centro de Música Latinoamericana y la Escuela de Música de Indiana University, con el apoyo de la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA), anuncia la realización de "Encuentro de Tradiciones; Segundo Taller Interamericano de Composición", destinado a compositores de Latinoamérica y los Estados Unidos.

El taller se llevará a cabo por tres semanas en el campus de Indiana University en Bloomington, entre el 24 de junio y el 14 de julio de 1996. La participación en la categoría de Compositor Asociado está abierta este año a compositores de Costa Rica, Cuba, Estados Unidos, Guatemala, Honduras y México. La asistencia como Participante del Taller esta abierta a los compositores e investigadores interdisciplinarios de todas las Américas que estén interesados en el tema del taller.

El Taller Interamericano de Composición tiene como objetivo el intercambio dirigido e intensivo de ideas creativas y de técnicas avanzadas de composición.

Para su sesión de 1996, el taller desarrollará el tema de la *interacción del compositor con una tradición reconocida*, la cual puede ser la suya propia o aquella de otras culturas o períodos históricos. Se entiende, sin embargo, que son los compositores mismos quienes definen lo que constituye para ellos su tradición. El taller espera aglutinar representantes de un amplio espectro de tendencias estéticas.

Los participantes explorarán las músicas tradicionales y populares de las Américas y su influencia en la música erudita actual, así como la relación de la música contemporánea con la de periodos históricos anteriores y con los movimientos modernistas de nuestro siglo.

Los participantes serán orientados en sus proyectos y charlas por distinguidos compositores, directores, instrumentistas, musicólogos, teóricos, etnomusicólogos, y antropólogos de Estados Unidos y Latinoamérica. También tendrán la oportunidad de explorar instrumentos y técnicas específicas de las músicas tradicionales y populares en sesiones con reconocidos artistas.

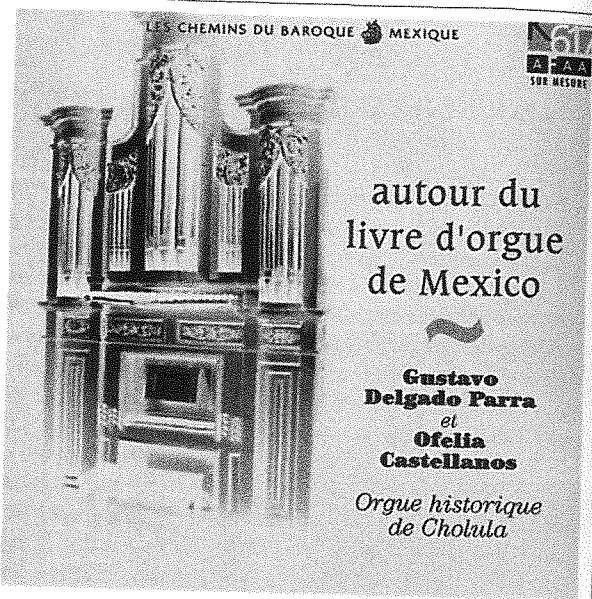
Las fechas límites para la inscripción son primero de febrero para los aspirantes a la categoría de compositor asociado; y el primero de febrero para los aspirantes a la categoría de participantes del taller. Los compositores de Costa Rica, Cuba, Guatemala, Honduras y México deben inscribirse directamente en su embajada respectiva, a cargo del agregado cultural (Cultural Affairs Officer).

Para mayor información, dirigirse a la Embajada de los Estados Unidos con la Profesora Bertha Cea Echenique, Asesora de la Agregada Cultural. Paseo de la Reforma 305, Col. Cuauhtémoc, 06500 México, D. F.  
Tel. 211-0042 x 3567 / 3581 Fax 525-6689.

**LIBRO DE  
ÓRGANO DE  
MÉXICO**

Gustavo Delgado  
Parra y Ofelia  
Castellanos, órgano  
histórico de Cholula

De venta  
en las principales  
casas de música



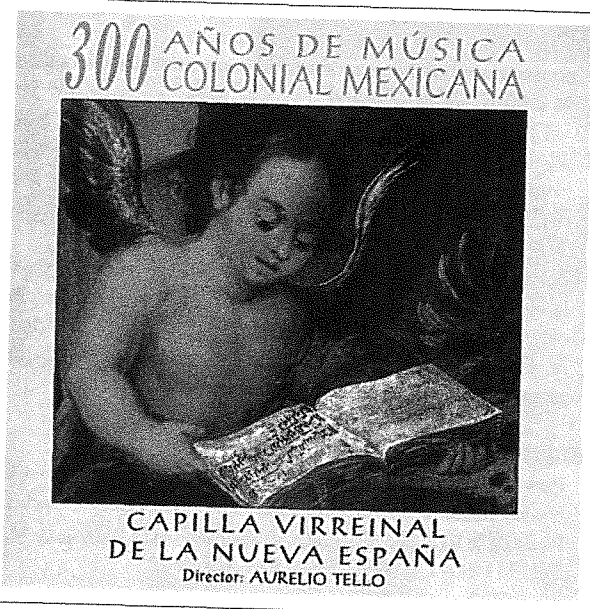
**autour du  
livre d'orgue  
de Mexico**

**Gustavo  
Delgado Parra  
et  
Ofelia  
Castellanos**

*Orgue historique  
de Cholula*

**300 AÑOS  
DE MÚSICA  
COLONIAL  
MEXICANA**  
Capilla Virreinal  
de la Nueva España  
Aurelio Tello  
*Director*

De venta  
en las principales  
casas de música



**CAPILLA VIRREINAL  
DE LA NUEVA ESPAÑA**  
Director: AURELIO TELLO

**EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA**

**OBRAS PUBLICADAS DURANTE EL AÑO 1995**

**SONETOS ERÓTICOS** para flauta y flauta en sol soprano, guitarra y arpa,  
de Hilda Paredes

**CUARTETO** para instrumentos de arco, Candelario Huizar  
(partitura y partichelas)

**CUARTETO** para instrumentos de arco, José Rolón  
(partichelas)

**CUARTETO** para violín, vila, violochelo y piano, José Rolón  
(2a. edición)

**AMATZINAC** para flauta y orquesta de cuerda, José Pablo Moncayo  
(2a. edición)

**TRES MOVIMIENTOS** para cuarteto de cuerda, Rodolfo Halffter  
(partichelas)

**CUARTETO No. 3** para instrumentos de arco, Silvestre Revueltas  
(partitura y partichelas)

**DIVERTIMENTO** para dos flautas y  
**HOJA DE ALBUM** para flauta sola, de Luis Sandi

**VARIACIONES SOBRE EL CAPRICHIO No. 24 DE NICOLÒ PAGANINI**,  
de Javier Montiel (partitura y partes)

# Ediciones Mexicanas de Música



Historia y catálogo

Consuelo Carredano



QUINTETO  
DE ALIENTOS  
DE LA CIUDAD  
DE MÉXICO

Obras de:  
Enríquez, Ibarra,  
Chávez, Lara y Lavista

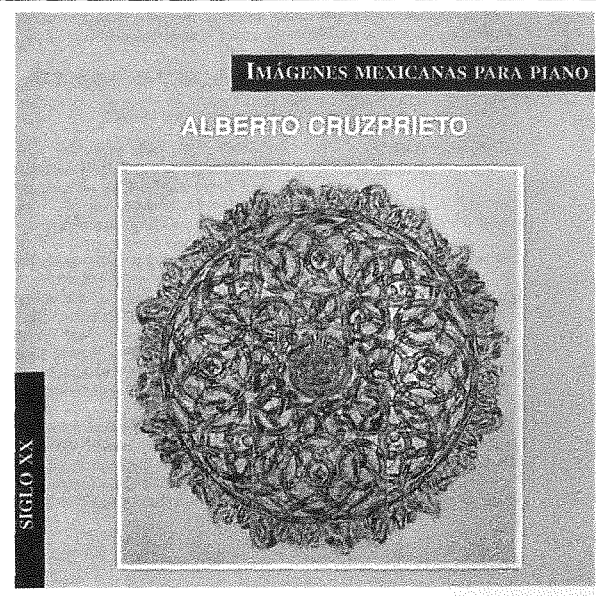


De venta  
en las principales  
casas de música

IMÁGENES  
MEXICANAS  
PARA PIANO  
Obras de Rolón,  
Gutiérrez Heras,  
Bernal Jiménez,  
Urreta, G. Ortiz,  
Ponce, Lavista,  
Hernández Moncada  
y Moncayo

Alberto Cruzprieto,  
*piano*

De venta  
en las principales  
casas de música



## SHELAN

6351 Transisland Ave.  
Montréal, QC Canada H3W 3B7

Email : alcides@music.mcgill.ca  
Phone or FAX: [514] 733 7216

### Música Nueva de las Américas en discos compactos

Esta serie de discos compactos se propone documentar y promover músicas que representan esa visión artística tan singular de los compositores de las tres Américas. Si bien cada compositor se vale de estilos personales para expresar esa visión, existe una estética común enraizada en la experiencia americana, a la vez imaginativa e innovadora. La serie de discos compactos de shelan ofrece así grabaciones de muchas obras hasta ahora poco oídas y jamás grabadas, incluyendo algunos clásicos del repertorio contemporáneo.

eSp 9201 *Trilogy* [ekphonesis V - penetrations VII - ekphonesis VI]

música de alcides lanza  
interpretada por Meg Sheppard

*Trilogy* es un ciclo de canciones autobiográficas que evocan la juventud, la evolución de una conciencia política y reflexiona sobre el sentido de la memoria. La voz es acompañada solo por música electroacústica, con procesamientos digitales aplicados a la voz en tiempo real. El texto es multilingüe, yendo del inglés al español, al francés y a lenguajes imaginarios.

" La música es extraña y fascinante ". *The Canadian Composer*

" Comencé a ver que el dúo lanza/Sheppard es probablemente el más exitoso caso de colaboración compositor/intérprete dentro de la escena de la música de hoy. Son pocas las ocasiones cuando he podido escuchar interpretaciones que reflejen tan bien los deseos y convicciones del compositor ".  
*Contact!* [Montreal]

" Lo esencial es la atmósfera creada por Meg Sheppard, cuya voz - además de transmitir una mezcla de pánico y fuerza - se multiplica en ecos y reverberaciones electrónicas... " *The Toronto Star*

eSp 9301 *Música Nueva de las Américas, 1*

música contemporánea de cámara

Gitta Steiner [EEUU] *Trio 1969*, para percusión y piano  
*Fantasy Piece* [1978], para marimba  
*3 Bagatelles* [1990], para vibráfono

Mariano Etkin [Argentina] *Aquello* [1982], para dos pianos

alcides lanza [Argentina/Canadá] *arghanum V* [1990-II], para piano y cinta

Edgar Valcárcel [Perú] *Invención* [1966], música electrónica  
*Checán VI* [1974], para corno, trombón y piano

Ejecutadas por Pierre Béluse, François Gauthier y D'Arcy Gray, percusión;  
Pierrette LePage, Bruce Mather y alcides lanza, piano;  
Lisa Booth, corno y Michael Thompson, trombón

...es evidente el interés de la compositora en la tímbrica de la percusión...la especialización de los sonidos es maravillosa...la interpretación de la obra de Steiner por Béluse, Gauthier y lanza es imaginativa y con buen sentido camerístico... El dúo de pianos Mather/LePage también participa en este compacto, ofreciendo una ejecución brillante de 'Aquello,' de Etkin, quien triunfa en integrar los dos pianos en un instrumento multifacético... " *soundnotes*, [Toronto] over

shelan

eSp 9401 *Música Nueva de las Américas, 2*  
"the extended piano"

piano: alcides lanza

En este disco compacto alcides lanza ejecuta obras que hiciera en sus famosas Maratones Pianísticas. *Música 1946* de Juan Carlos Paz es una obra señera dentro del repertorio contemporáneo y esta es la primera grabación comercial de la misma. Este compacto también presenta obras de la nueva generación de compositores canadienses. En pocas palabras, esta grabación indica hasta donde se puede "extender" el piano. Se trata de una experiencia sonora inimaginable, donde al sonido normal del piano se unen las sonoridades por ejecución directa sobre las cuerdas, el piano usado como instrumento de percusión y acompañamiento muy sofisticado.

Obras:

Juan Carlos Paz [Argentina]  
Brent Lee [Canadá]  
Bengt Hambraeus  
[Suecia/Canadá]  
Claudio Santoro [Brasil]  
Micheline Roi [Canadá]  
Chris Howard [Canadá]  
Richard Bunger [EEUU]

*Música 1946*  
*Anteriorities*  
*Klockspel*  
*Invenzioni*  
*Mutationen III*  
*Of experiential fruit*  
*Chanson d'automne*  
*Mirrors*

" ...el pianismo de lanza es espectacular...su control de las sonoridades del instrumento es particularmente llamativo..." *McGill News*

eSp 9402 *Vintage Romantic Songs*  
"Los grandes clásicos de la canción de amor"

Interpretados por Meg Sheppard,  
acompañada al piano por Gerardo Gandini

Las décadas de los años 30, 40 y 50, que presenciaron la crisis económica del 29, la Segunda Guerra Mundial y la intolerancia política de McCarthy, también vieron nacer una de las formas de arte más maravillosas y significativas que se hayan dado en el campo de la música seria o popular. La cultura popular, por definición es a veces efímera. Pero no es el caso de las grandes canciones de amor de esas décadas. Ellas perduran en nuestra memoria colectiva y, afortunadamente reaparecen justo cuando necesitamos un poco de "romance." He aquí el ingenio, sofisticación, calidez, melancolía y eterna esperanza que nos brindan los maestros de la canción amorosa - desde Gershwin hasta Sondheim.

" Meg Sheppard, magistral actriz-cantante, nos deslumbró con su extraordinario talento interpretativo..." *El correo de Andalucía, Sevilla, España*

" ...intérprete excepcional, Gandini se posiciona perfectamente del espíritu de esta música...dando un ejemplo de ejecución pianística de gran calibre..." *Keyboard*

MÚSICA  
SINFÓNICA  
MEXICANA  
Obras de Revueltas,  
Chávez, Moncayo,  
Enríquez, Gutiérrez  
Heras, Lavista, Ibarra,  
Márquez, M. Rodríguez  
y G. Ortíz

Orquesta Filarmónica  
de la UNAM  
Ronald Zollman,  
*director*

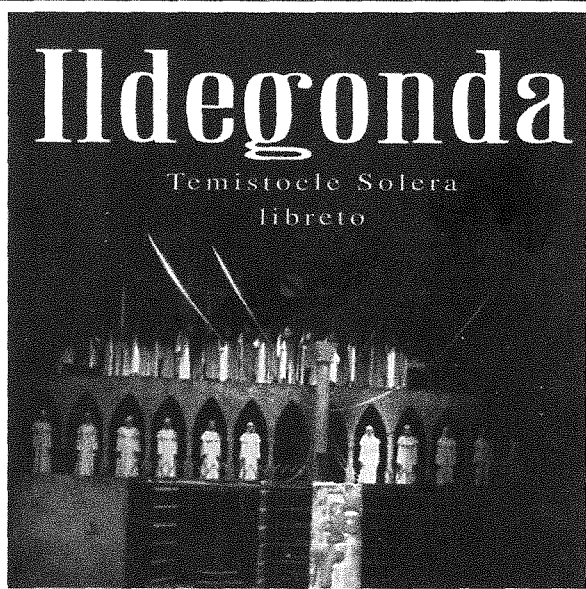
De venta  
en las principales  
casas de música



MELESIO  
MORALES  
*ILDEGONDA*  
Ópera en dos actos

Orquesta Sinfónica  
Carlos Chávez  
Fernando Lozano,  
*director*

De venta  
en las principales  
casas de música



SON A TAMAYO  
Obras de:  
Márquez, Cuen,  
González, Areán,  
Lara y Feldman

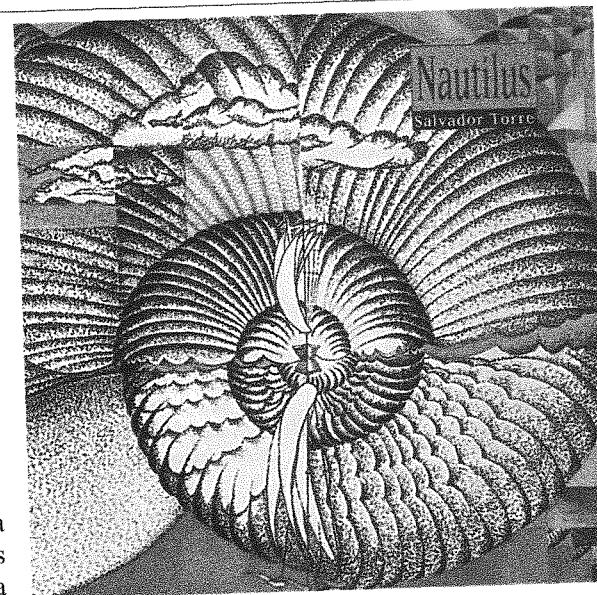
Lidia Tamayo,  
arpa

De venta  
en las principales  
casas de música



SALVADOR TORRE  
Música de cámara

De venta  
en las principales  
casas de música



EDICIONES CORAL MORELIANA  
OBRAS EDITADAS DE  
GERHART MUENCH

- KREISLERIANA NOVA (1939)  
*para Piano.*
- CONCERT D'HIVER (1943)  
*para Piano Solo.*
- RICERCARE (1950)  
*para Piano.*
- SHAKESPEARE-SUITE (1951)  
*para Cembalo.*
- RICERCARE (1952)  
*para Piano.*
- PRISMAS (1959)  
*para Piano.*
- TESSELLATA TACAMBARENSIA No.1 (1964)  
*para Piano.*
- JEUX DE DES (1964)  
*para Piano.*
- UN ASPECTO LUNAR (1971)  
*para Piano.*
- PASOS PERDIDOS (1971)  
*para Piano.*
- TESSELLATA TACAMBARENSIA No. 9 (1974)  
*para Piano.*
- TESSELLATA TACAMBARENSIA No. 10 (1976)  
*para Piano.*
- UN PETIT REVE (1984)  
*para Piano.*
- SECOND PETIT REVE (1985)  
*para Piano.*
- FUGATO (1985)  
*para Piano.*
- MARSYAS UND APOLL (1946)  
*para Flauta y Piano.*
- MINI-DIALOGOS (1977)  
*para Violin y Piano.*
- SCRIABIN DIXIT (1970)  
*para Flauta y Piano.*
- FULGORES TACAMBARENSES (1974)  
*para Flauta y Piano.*
- CUATRO ECOS DE ROGER (1973)  
*para Flauta y cualquier instrumento.*
- AN DIE MELANCHOLIE (1939)  
*para Baritono y Piano.*
- NACHTLIED (1939)  
*para Baritono y Piano.*
- DER FEIND (1940)  
*para Baritono y Piano.*
- FUNF LIEDER (1940)  
*para Baritono y Piano.*
- INVOCACIONES MARIAE (1956)  
*para Soprano y Organó.*
- TRES INTERPRETACIONES (1969)  
*para voz y Piano.*
- AVE PRAECLARA (1960)  
*para Coro mixto a cappella*
- WIEGENLIED (1954)  
*para voces de niños y Piano.*
- LOS PANADEROS (1954)  
*para voces de niños y Piano.*
- CANCION DE LAS VOCES SERENAS (1957)  
*para voces de niños y Piano.*
- SANCTA MARIA (1958)  
*para voces de niños y Piano.*
- VENIDA ES VENIDA (1962)  
*para voces iguales y Piano.*
- SE NOS HA IDO LA TARDE (1983)  
*para coro mixto y Piano.*
- NO LOREIS MIS OJOS (1961)  
*para voces de niños y Organó.*
- NOTTURNO (1981)  
*para Piano.*
- DIONYSIA (1983)  
*para Piano.*
- CORRESPONDENCIAS (1983) MUENCH-LA VISTA  
*para Piano.*
- TACAMBARENSES III (1961)  
*para Viola y Piano.*
- PROENZA (1977) per tre.  
*Violino, Viola, Violoncello.*
- CONCIERTO (1957)  
*para Piano y Orquesta de Cuerdas.*
- MUERTE SIN FIN (1959)  
*para Orquesta.*
- CLAVICORDII TRACTATIO (1975)  
*para Clavecin.*
- TESSELLATA TACAMBARENSIA No. 7 (1973)  
*para Piano, Maracas y Claves.*
- PENTALOGO (1985)  
*para Flauta, Oboe, Clarinete (in Si), Violin y Violoncello.*
- LABYRINTHUS ORPHEI (1950)  
*Oboe, Clarinete Basso (in Si), Viola y Arpa.*

OBRAS EN RENTA

- QUARTETTO PER ARCHI (1949)
- CAPRICCIO VARIATO (1940)  
*para Piano y Orquesta (Partitura y partes).*
- CONCIERTO PARA PIANO Y CUERDAS (1957)  
*(Partes de Orquesta).*
- CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA (1959-1960)  
*(Partitura y partes).*
- VIDA SIN FIN (1976)  
*para Piano y Orquesta (Partitura y partes).*
- MUERTE SIN FIN (1959)  
*para Orquesta (Partes de Orquesta).*
- SORTILEGIOS (1979)  
*para Orquesta (Partitura y partes).*
- PAYSAGES DE REVE (1984)  
*para Orquesta (Partitura y partes).*
- EXALTACION DE LA LUZ (1980-1981)  
*para Soprano, Coro de hombres y Orquesta (Partitura y partes).*
- SE NOS HA IDO LA TARDE (1983)  
*para Coro mixto y Orquesta (Partitura y partes).*
- EL AZOTADOR (1955)  
*Cantata para Coro de niños y Orquesta (Partitura y partes).*

OTRAS EDICIONES DE OBRAS DE  
GERHART MUENCH

- TESSELLATA TACAMBARENSIA N° 3 (1967) EDIMEX  
*para Piano.*
- DOS POEMAS OP. 76 (1979) EDIMEX  
*para Piano.*
- SPECULUM VENERIS (1980) EDIMEX  
*para Arpa.*
- TESSELLATA TACAMBARENSIA N° 6 (1972-73) EDIMEX  
*para Piano, Violín, Maracas y Claves.*
- CUATRO PRESENCIAS (1978-79) ED. PLURAL EXCELSIOR  
*para Piano.*
- MONOLOGO (1978) ED. PLURAL EXCELSIOR  
*para Violín.*
- PAYSAGES DE REVE (1984) ED. U.N.A.M.  
*para Orquesta.*
- AUREA LUCE (1961) ED. SCHOLA CANTORUM  
*para Coros de niños a cappella.*
- MISA AL ESPIRITU SANTO (1969) ED. SCHOLA CANTORUM  
*a una voz y Organó.*
- ALMA REDEMPTORIS MATER (1956) ED. SCHOLA CANTORUM  
*para Soprano y Organó.*

EDIMEX - EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A.C.  
Av. Juárez 18-206  
06050 México, D.F.

ED. PLURAL EXCELSIOR - Reforma. México, D.F.  
ED. U.N.A.M. - Universidad Nacional Autónoma de México.  
Cd. Universitaria. México, D.F.

ED. SCHOLA CANTORUM - Jardín las Rosas 347. Morelia, Mich.  
EDICIONES CORAL MORELIANA, I.M.A. A.C. - Franz Liszt 230  
La Loma. Apdo. 324  
Morelia, Michoacán, México.



*Selección de Catálogo Real Musical*  
(Textos en castellano)

|             |   |
|-------------|---|
| BARCE       | Fronteras de la Música  |
| BLANES      | Teoría y Práctica de la Armonía Tonal<br>Volúmenes del I al IV                  |
| BLANQUER    | Técnica del Contrapunto   |
| BLAUKOPF    | Sociología de la Música   |
| BUCH        | Director de Coro, El  |
| CALVO M.    | Acústica físico-musical   |
| CAMACHO     | Armonía e Instrumentación   |
| CHENOLL     | Trombón, El   |
| CAMPA DE LA | Piano, estudio de la técnica, El  |
| PEDRO DE    | Manual de Formas Musicales  |
| PEDRO DE    | Manual de Ornamentación Barroca   |
| GEDALGE     | Tratado de la Fuga  |
| HABA        | Nuevo Tratado de Armonía (Barce)  |
| HOPPENOT    | Violín Interior, El   |
| LLACER PLA  | Guía analítica de Formas Musicales<br>para estudiantes                          |
| NEUHAUS     | Arte del Piano, El (Arte y Técnica)   |
| PERSICHETTI | Armonía del Siglo XX (A. Santos)  |
| PISTON      | Orquestación (Barce)  |
| REGER       | Contribuciones al Estudio de la Modulación<br>(Barce)                           |
| SCHENKER    | Tratado de Armonía (Barce)  |
| SCHOENBERG  | Tratado de Armonía (Barce)  |
|             | Fundamentos de la Composición Musical   |
| SWAROWSKY   | Dirección de Orquesta (Gómez M.)  |
| WILLIART    | Tratado de Acompañamiento   |
| ZALDIVAR    | La LOGSE en los Conservatorios: normativa básica<br>en las Enseñanzas Musicales |
|             | Guía - Apéndice documental  |

Río Nazas No. 45 Col. Cuauhtémoc, México 06500 D.F. (Junto al I.F.A.L.) 546-92-57, 546-95-31 Fax: 705-38-04



**REAL  
MUSICAL**

Con gran satisfacción nos complacemos en anunciar a la colectividad musical de México y del mundo intelectual que gracias al espíritu emprendedor de la empresa mexicana, PIANOS Y ORGANOS, S.A. distribuidor exclusivo de los afamados pianos "PETROF" - "ROSLER" - "WEINBACH" se ha consolidado el Departamento de Ediciones, en unión con el GRUPO EDITORIAL REAL MUSICAL DE ESPAÑA, y así, se ha inaugurado en la CIUDAD DE MEXICO, UNA LIBRERIA MUSICAL, QUE REALMENTE MARCARA LA DIFERENCIA, con un vasto REPERTORIO DE OBRAS, LIBROS Y PARTITURAS MUSICALES.

El concepto REAL MUSICAL México aspira convertirse en una réplica de la Central de Madrid. Para ello, comenzamos por manejar más de 200 editoriales, una base de datos de más de treinta mil obras, tanto nacionales como del mundo entero. Por otra parte, nos comprometemos a darle el mejor espacio a las obras de los compositores nacionales.

Real Musical es un lugar donde la actividad cultural y musical nos permite sumar a compositores, proveedores y clientes.

A la familia musical de México, nuestro compromiso de servirles con esmero y calidad.



*Les esperamos...*

*y estamos seguros de sorprenderles...*

*Hasta cualquier momento en los caminos de la cultura musical...*

Río Nazas No. 45 Col. Cuauhtémoc, México 06500 D.F. (Junto al I.F.A.L.) 546-92-57, 546-95-31 Fax: 705-38-04



# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

IMMERSEEL: LOS CONCIERTOS PARA PIANO DE MOZART  
MIRANDA: SOR JUANA Y LA MÚSICA • GLORIA CARMONA: GERHART MUENCH  
ENTREVISTAS A RONALD ZOLLMAN Y HORACIO FRANCO

REUNIÓN DE MÚSICA MEXICANA: EL PADRE ARÉCHIGA, HUÍZAR, GUTIÉRREZ HERAS

MATA, FORSMAN, MARIANA VILLANUEVA

MARGUERITE LONG: EL CONCIERTO EN SOL DE RAVEL

EL FESTIVAL CERVANTINO POR BRENNAN

POEMAS DE SHELLEY • DENIZ, HURTADO, MALVA FLORES Y LÓPEZ MORENO

DOS CUENTOS • DE CARINA MEIRÁS

BUZÓN DE PAUTA: SIBELIUS, BOULANGER, GIESEKING, CHÁVEZ

EN EL CINCUENTENARIO LUCTUOSO DE BARTÓK Y WEBERN

ALATORRE: "LA CUCARACHA"

JULIO - DICIEMBRE DE 1995

55-56

\$ 40.00

## LECCIÓN DE MÚSICA

Toda la obra de Mozart es curativa.

Toda la obra de Schoenberg es patógena.

La inmadurez del asa proximal de la nefrona se remedia: a) quirúrgicamente, b) con el análisis de las partituras de Schumann.

La enfermedad de Hans Schuller-Christian sólo conoce un agente capaz de derrotarla: los *Impromptus* de Schubert.

Toda la obra de Chopin puede usarse entre otras cosas, como tuberculinorreacción, como BCG, como antidímico de acción lenta.

Toda la obra de Liszt —como la de Sibelius, la de Berlioz, la de Bruckner, la de Mahler— produce arterioesclerosis cerebral.

Así hablaba *Zaratustra* y la *Vida de un héroe* de Richard Strauss figuran entre las causas más frecuentes del ovario micropoliquístico. En cambio, es mentira que *Salomé*, *Muerte* y *transfiguración* (del mismo autor) y los vales de los otros Strauss sean la causa de la agencia ovárica (síndrome de Turner).

La fiebre reumática mejora en verano y con las sonatas de Scarlatti.

Prokofieff, Bartók y Milhaud remedian la psoriasis, el vitiligo, el mal del pinto y una que otro neurodermatitis.

La fiebre de las montañas Rocallosas empeora con la música de Copland, de Roy Harris y de Leonard Bernstein. Un alto porcentaje de curación coincide con la presencia benéfica de Virgil Thompson.

Toda la música de Erik Satie envenena el alma pero cura el síndrome de Plumer-Vinson, caracterizado por cardioespasmo, anemia microcítica y trastornos de la personalidad en vírgenes antes de la menopausia. En cambio, toda la música de Francis Poulenc alivia el alma pero agrava el síndrome de Plumer-Vinson.

Para los trastornos de las suprarrenales no hay nada mejor que un concierto formado por *Scherzade* de Rimski-Korsakoff, la *Quinta* de Chaikovski y la *Noche en el monte pelado* de Mussorgski.

El *Magnificat* de Monteverdi, y el *Quinteto para clarinete y cuerdas* de Brahms poseen cierta acción contra la frambesia o pian.

Toda la obra de Shostakovich produce el terrible síndrome de Klinefelter (azzospermia, cromatina positiva, sexo genéticamente femenino) al alterar los cromosomas.

No podemos asegurar que *Tristán e Isolda* de Wagner produzca el síndrome de Nierman-Pick que sólo aparece en los judíos.

Zachary Anghelo encontró paz y reposo gástricos con *Los hugonotes* de Meyerbeer.

José de la Colina sufre de cirrosis hepática gracias al conocimiento de la música de Claude Debussy.

Tomado de: **Juan Vicente Melo**, "Donde se trata de las virtudes terapéuticas y los efectos patológicos de la música" (fragmento), en *Notas sin música* (Fondo de Cultura Económica, Colección Popular núm. 428: México, 1990).



CENIDIM



Instituto Nacional de Bellas Artes